

DANZA VICEVERSA TEATRO
"Desnudando Las Relaciones Escénicas"

JUAN PABLO GONZÁLEZ LEAL

UNIVERSIDAD DISTRITAL FRANCISCO JOSÉ DE CALDAS
FACULTAD DE ARTES ASAB
PROGRAMA DE ARTES ESCÉNICAS CON ÉNFASIS EN DANZA CONTEMPORÁNEA
BOGOTÁ
2010

DANZA VICEVERSA TEATRO
“Desnudando Las Relaciones Escénicas”

JUAN PABLO GONZÁLEZ LEAL

Memoria de Grado

Tutora: Emilsen Rincón Vargas

Docente

UNIVERSIDAD DISTRITAL FRANCISCO JOSÉ DE CALDAS
FACULTAD DE ARTES ASAB
PROGRAMA DE ARTES ESCÉNICAS CON ÉNFASIS EN DANZA CONTEMPORÁNEA
BOGOTÁ

CONTENIDO

	Pág.
INTRODUCCIÓN	6
BIOGRAFÍA	8
1. TABLA BASE	10
1.1 Análisis De Tipo Motor	10
1.2 Bases Dramatúrgicas de la Obra	11
1.3 Elementos Que Determinan La Temática	11
1.4 Elementos Que Componen La Interpretación	12
1.5 Elementos Constituyentes	12
1.6 CONTEXTUALIZACIÓN DE AUTORES	13
2. KONSTANTÍN STANISLAVSKI	14
2.1 Glosario	16
3. JERZY GROTOWSKY	18
3.1 Glosario	20
4. EUGENIO BARBA	21
4.1 Glosario	23
5. ÉTIENNE DECROUX	24
5.1 Glosario	26
6. DEGUSTACIÓN DE CONCEPTOS	27
6.1 Análisis motor	28
6.1.1 Tiempo Y Velocidad	29
6.1.2 Ritmo	31
6.1.3 Dinámicas	33
6.1.4 Espacio: Niveles, Direcciones, Planos Y Ejes	35
6.1.5 Peso	37
6.1.6 Diseño Kinesférico	38
6.1.7 Diseño Periférico	40

6.2 Bases Dramatúrgicas	42
6.2.1 Contraste	42
6.2.2 Puntos De Giro	43
6.2.3 Silencios	44
6.2.4 Refuerzos	45
6.3 Tema	47
6.3.1 Objetos	48
6.3.2 Elementos Sonoros	49
6.3.3 Obra Texto-Pintura	50
6.4 Interpretación	52
6.4.1 Intensión ¿Qué?	52
6.4.2 Decisión: ¿Cómo?	53
6.4.3 Precisión ¿Por Qué?	55
6.4.4 Relación ¿Para Qué?	56
6.5 Elementos Constituyentes	57
6.5.1 Vestuario	57
6.5.2 Sonido	58
6.5.3 Escenografía	59
6.5.4 Iluminación	60
6.6 Emociones	61
6.7 Otras Consideraciones	62
7. CONCLUSIONES	64
8. BIBLIOGRAFÍA	67
9. ANEXO 1 (ANÁLISIS DE LA COMPOSICIÓN ESCÉNICA – STANISLAVSKI)	68
9.1 Análisis Motor	68
9.2 Bases Dramatúrgicas de la Obra	69
9.3 Temática	70
9.4 Interpretación	71
9.5 Elementos Constituyentes	72
9.6 Emociones	72

10. ANEXO 2 (ANÁLISIS DE LA COMPOSICIÓN ESCÉNICA - GROTOWSKY)	73
10.1 Análisis De Orden Motor	73
10.2 Bases Dramatúrgicas de la Obra	74
10.3 Temática	74
10.4 Interpretación	75
10.5 Elementos Constituyentes	75
10.6 Emociones	76
11. ANEXO 3 (ANÁLISIS DE LA COMPOSICIÓN ESCÉNICA - BARBA)	77
11.1 Análisis De Orden Motor	77
11.2 Bases Dramatúrgicas de la Obra	78
11.3 Temática	79
11.4 Interpretación	80
11.5 Elementos Constituyentes	80
12. ANEXO 4 (ANÁLISIS DE LA COMPOSICIÓN ESCÉNICA - DECROUX)	81
12.1 Análisis De Orden Motor	81
12.2 Bases Dramatúrgicas de la Obra	82
12.3 Temática	83
12.4 Interpretación	84
12.5 Elementos Constituyentes	85

INTRODUCCIÓN

En la experiencia como estudiante de las artes escénicas que me ha acompañado en estos últimos diez años, han sido numerosos los aspectos que desde entonces me han alimentado y han construido mi propia concepción sobre la profesión. Curiosamente este periodo de tiempo se divide en dos partes iguales, cada una dedicada al teatro y a la danza respectivamente, y así llega un momento en que culmina el maravilloso estudio del pregrado en artes escénicas con énfasis en danza contemporánea. Toda esta experiencia, llena de preguntas, algunas ya con respuestas suficientes como para no hacerlas tanto, y otras con el persistente deseo de seguirse indagando. Casi todas solucionadas mediante la praxis, mediante el empirismo y el persistente hacer.

Ahora llega la oportunidad de hacer con mayor razón sobre algunas de ellas y como todo proceso de análisis e investigación requiere que exista una pregunta específica a tratar.

Así, de tanto pensar, escribir y tachar en mi libreta de anotaciones, encuentro la cuestión a tratar en este trabajo de grado: ¿Cómo desde los conceptos propios del análisis coreográfico de la danza, pueden analizarse los abordajes teórico-prácticos del teatro, y cómo estos pueden relacionarse para ser estudiados de manera simultánea como elementos generales dentro de las artes escénicas?

Para éste hecho que resulta ser bastante amplio en su análisis, observé la necesidad de reducir el espectro de análisis de autores a cuatro: Konstantín Stanislavski, Jerzy Grotowsky, Eugenio Barba y Etienne Decroux.

El estudio de estos autores fue realizado mediante la utilización de un cuadro de análisis coreográfico para danza, estructurado por mi maestra y tutora Emilsen Rincón, docente del área creativa del énfasis de Danza Contemporánea, del proyecto curricular de Artes Escénicas de la Facultad de Artes ASAB, de la Universidad Francisco José de Caldas, quien lo socializó y sustentó ante el área respectiva. Allí el cuadro fue complementado por los docentes Carlos Martínez, Edwin Vargas, y Eduardo Oramas, para ser aplicado en el estudio del área creativa en el pregrado.

Cada autor tendrá entonces sus conceptos estudiados dentro de los que propone el cuadro, para que de manera organizada puedan ser comparados y estructurados en conclusiones y desarrollo en sus hallazgos. Además de ésta razón, porque la intención, es encontrar los puntos de confluencia entre lo que han estudiado estos autores en sus corrientes, y la danza contemporánea.

La previa explicación del cuadro base para el estudio del material utilizado aquí, será realizada inmediatamente después de esta introducción para que el lector tenga un más claro referente del objeto base de estudio en este trabajo. De igual manera la utilización de los conceptos dentro del cuadro base, son tomados como referente pero no son condicionamientos para la clasificación de la información, sino más bien como un referente de diálogo entre los mismos y las teorías de los autores escogidos.

Así, se desarrolla éste escrito en cuatro partes básicas. La primera es una pequeña referencia biográfica del autor, que da cuenta de los episodios que me llevaron a querer indagar en este trabajo de grado; La segunda, presenta a los autores fuente del estudio, y su teoría expuesta en el cuadro base, esto acompañado de un glosario para cada uno, teniendo en cuenta que individualmente hacen referencia a conceptos propios de su estudio; El tercero, la degustación de conceptos, en donde se hace prosa todo aquello que gráficamente se observa y además de ello, se hace evidente su aplicación con el montaje de grado SEÑORAS Y SEÑORES QUÉ

PODEMOS HACER POR USTEDES, dirigido por el coreógrafo Dominik Bouruki; Y por último las conclusiones que salieron de esta maravillosa experiencia, de hacer estudio de mesa de todo aquello que fue praxis por mucho tiempo.

Durante muchos años he pensado en que no es necesario distanciar de sobremanera la danza y el teatro. Si comencé siendo actor y luego al decidir convertirme en bailarín, no he podido dejar de ser lo uno ni lo otro. Cuando me muevo, siento y pienso... cuando danzo corren historias por mi cabeza, y cuando historias corren por mi cabeza, en movimiento se expresa. Siempre hay un por qué y un para qué, o siempre hay dinámica... Así comenzando por el principio, los maestros de quien recibí herencia en el teatro, Stanislavski, Grotowsky, Barba y Decroux, merecen mi atención en éste estudio. Desde ellos pensaré no solo en teatro sino por supuesto en la danza, desde ellos ligaré aquí, lo que acontece entre la danza y el teatro.

Bienvenidos...

BIOGRAFÍA

Desde que nació estuvo acompañado de un bajo peso, y no precisamente porque no comiera bien, sino por lo que comúnmente es conocido como constitución.

Con constantes expresiones de ser un personaje escénico, nació en la justa mitad de la década de los 80's, acompañado de tragedias nacionales como la toma del palacio de justicia y la erupción del nevado del Ruiz. Con todos los acontecimientos que rodearon mi existencia, recuerdo con claridad que para las fiestas de cumpleaños de mis amigos, nunca me lancé a recoger lo que de la piñata caía. Tampoco recuerdo el hecho de haber gateado, ni de tener una actividad física considerable.

Al parecer el gusto por todo lo referente a la escena, comenzó a surgir desde la observación. Cuando apenas con tres años visitaba los estudios de INRAVISIÓN y en medio de la realización de programas de televisión, veía como el universo que hasta ahora conocía no era el único que existía. Podían crearse tantos, como estudios había en la programadora... y luego descubrí que podían ser infinitos como espacio hay en la mente humana.

Con la claridad de que cuando creciera, medicina debía ser mi profesión, un evidente punto de giro aconteció por fortuna de mi fobia a los muertos y a la sangre... después de la constante insistencia por parte de mi madre, para que tuviera un hobby que tuviera que ver con el teatro, encontré la Academia Charlot a mis catorce años, para comenzar esta travesía de incesables enseñanzas.

Por lo general, nunca supe de quien venían realmente todas aquellas cosas que aprendía de mis profesores... quizás en muchas oportunidades nombraron a los maestros que hoy son fuente de este trabajo de grado; sin embargo ése no era mi interés, más que convertirme en actor así como lo había decidido desde ese momento.

Soy consciente ahora, que muchas veces cada uno de ellos visitó el salón de clases al cual yo asistía. Ahora puedo afirmar que la primer visita que recibí fue de Grotowsky, no solo por el hecho de vestir de negro para las clases, sino porque desde un principio estudié la partitura de movimiento. Es como la coreografía del personaje... siempre lo vi así.

Cada vez que los ejercicios animales eran propuestos por el docente a cargo, el estudio de los impulsos naturales se ponía en evidencia, y entonces me doy cuenta que Barba, rondó por las instalaciones de dicha academia. Así mismo Stanislavski apareció con un concepto del cual siempre me acordaré... la acción física, la cual pude definir con palabras, cuatro años después de haberla estudiado con el cuerpo y el ser entero.

Siempre tuve una particularidad que me definió quizás desde ese momento, como un artista escénico específico o quizás particular... Mis personajes, aunque carismáticos, siempre tenían un detalle que resaltaba a la vista: eran danzados.

Con la claridad de incorporar los conceptos del teatro en un cuerpo que era puro movimiento, ni el hecho de atarme de manos y pies, logró que mi inclinación por algo que hasta el momento era desconocido, siguiera cuestionando mi manera de ser en escena.

Así llego a la ASAB, gracias a un amigo de esos que son hermanos... y conozco a otro amigo que se vuelve igual de importante. Con su presencia, y el hecho de estar dentro de aquel recinto, veo por primera vez algo que quizás llevaba toda mi vida esperando por ver: un cuerpo en movimiento puro, en extrema expresión de su entero ser, y en silencio de su voz.

Fue aquel el momento en que decidí que ése era el lugar y la profesión que desearía seguir por el resto de mis días. La danza.

Y sin ninguna pretensión de olvidar lo que hasta ahora había aprendido, además porque es imposible hacerlo, ingreso a estudiar Danza contemporánea, y en el Ballet, en el Tradicional, en el moderno y el Contemporáneo... desde una cumbia hasta el Graham, desde un tendú hasta una suspensión, seguía sintiéndome actor, así como me sentía bailarín al estudiar teatro.

En algunos momentos, en medio de la carrera, también Decroux se presentó y me dio a conocer de quien se trataba, con un teatro físico en su mayoría y un eje que llama plomada y que bien ya conocía simplemente como el vertical.

Así con todo y esto, en vez de convertirse en un conflicto entre la danza y el teatro, se convirtió en un gran camino de preguntas y respuestas, de dudas y afirmaciones que vienen a desembocar en la elaboración de este trabajo, al finalizar los cinco años de pregrado, en un momento de mi vida en que como artista escénico, creo necesario el saber porqué confluyen tantos conceptos, en este cuerpo de actor con esta voz de bailarín.

1. TABLA BASE (Explicación de los conceptos a utilizar)

ANÁLISIS DE LA COMPOSICIÓN ESCÉNICA
<p>1.1 ANÁLISIS DE TIPO MOTOR (Hace referencia a todos los elementos que analizan movimiento del cuerpo en la escena, su relación con el peso, la dinámica, el tiempo y el ritmo. Son todas las relaciones del movimiento mismo en un análisis que se especifica en lo físico).</p>
<p>TIEMPO: Medida en la que se define el recorrido en el espacio. También puede ser concebido como el tiempo cronológico, psicológico, atmosférico, del movimiento y/o del intérprete.</p>
<p>VELOCIDAD: Es la variación en el tiempo de la distancia recorrida del movimiento en el espacio.</p>
<p>RITMO: Es aquel que define la variación del tempo (tiempo musical).</p>
<p>DINÁMICAS: Es el estudio de la fuerza. (El esfuerzo forma del que habla Rudolf Laban). Es la cantidad de energía que se imprime al ejecutar cualquier movimiento.</p>
<p>PESO: Es una fuerza constante inherente al cuerpo, que se opone, cede e impone a todo movimiento.</p>
<p>ESPACIO: Es la medida del tiempo. Es en donde se ejecuta o interpreta el movimiento.</p>
<p>NIVELES: Son los sub-espacios en los que se ejecuta el movimiento. Pueden ser: Bajo, Medio y Alto.</p>
<p>DIRECCIONES: Son los vectores que se dibujan en el espacio, con el movimiento.</p>
<p>PLANOS/EJES: Planos: Son las paredes imaginarias que atraviesan el cuerpo. (Sagital, Transversal y longitudinal). Ejes: Son las líneas imaginarias que atraviesan el cuerpo. (Vertical, horizontal y transversal).</p>
<p>DISEÑO: Es la forma que adquiere el movimiento.</p>
<p>KINESFÉRICO Define la forma del movimiento que se desarrolla en la kinesfera (espacio personal- del bailarín)</p>
<p>PERIFÉRICO (Define la forma del movimiento que se ejecuta fuera del espacio personal del bailarín, en el espacio).</p>

ANÁLISIS DE LA COMPOSICIÓN ESCÉNICA
1.2 BASES DRAMATURGICAS DE LA OBRA <i>(Son aquellos elementos que sirven como soportes dramáticos dentro de una obra o pieza y la definen como un acontecimiento que está lleno de matices o formas de presentarse).</i>
CONTRASTE: Es uno o varios elementos, que permiten evidenciar una o más situaciones dentro de los momentos escénicos.
PUNTOS DE GIRO: (Es un cambio inesperado del curso normal de la obra y genera atención por parte del público).
SILENCIOS: (En la danza son un respiro para la reflexión del movimiento, para la contención y la enfatización de algo que ocurre). Los silencios pueden ser estáticos en el movimiento pero no la intención.
REFUERZOS: Enfatizan por medio de la reiteración o la repetición, un hecho que se quiere dar a recordar, y también le imprime fuerza al movimiento y a la pieza u obra.

ANÁLISIS DE LA COMPOSICIÓN ESCÉNICA
1.3 ELEMENTOS QUE DETERMINAN LA TEMÁTICA <i>(Son aquellos que por su existencia, definen el concepto o la idea general de la obra, sobre la que está basada).</i>
TEMA: Idea general.
OBJETOS: Aquel elemento que se encuentra fuera del cuerpo, interactúa con él y define una relación con el mismo. Se coloca en escena porque cobra importancia dentro de la misma.
ELEMENTOS SONOROS: Es la música y todas aquellas presencias de sonido en la obra.
OBRA (TEXTO/PINTURA): (Determina si la obra está basada en algún texto literario o una pintura, quizás escultura, etc.).
OTROS

ANÁLISIS DE LA COMPOSICIÓN ESCÉNICA
1.4 ELEMENTOS QUE COMPONEN LA INTERPRETACIÓN <i>(Definen la manera en que es abordada la obra por parte de los bailarines).</i>
INTENSIÓN (QUÉ): <i>(Define mediante el deseo mismo del hacer, lo que acontece, tal y como es).</i>
DECISIÓN (CÓMO): <i>(Es la manera en que acontecen las situaciones escénicas).</i>
PRECISIÓN (POR QUÉ): <i>(Es la razón o motivo por el cual acontecen las situaciones escénicas).</i>
RELACIÓN (PARA QUÉ): <i>Hacia donde van encaminadas las situaciones escénicas.</i>

ANÁLISIS DE LA COMPOSICIÓN ESCÉNICA
1.5 ELEMENTOS CONSTITUYENTES <i>Aparte de la coreografía misma, que está definida por la reunión de todos los puntos anteriores, tiene en cuenta aquellos elementos que complementan la obra.</i>
COREOGRAFÍA (4 ANTERIORES): ES LA OBRA
VESTUARIO: Es el elemento que refuerza el carácter del movimiento o personaje.
SONIDO: El acompañante sonoro de la obra.
ESCENOGRAFIA: Complemento que genera una atmósfera, ambiente o lugar en que acontece el movimiento.
ILUMINACIÓN: Complemento que genera una atmósfera, ambiente o lugar en que acontece el movimiento.

1.6 CONTEXTUALIZACIÓN DE AUTORES

La historia del teatro, después de atravesar por un periodo netamente clásico y representativo, pasó por un cambio significativo en su concepción y hacer. Es así como aparecen los que pueden considerarse, en un primer momento, como los transformadores de la teoría y la práctica teatral: Konstantín Stanislavski, Jerzy Grotowsky, Eugenio Barba y Etienne Decroux.

En respuesta a la necesidad de cualificar la profesión de las Artes Escénicas, ellos fueron quienes empezaron la labor de poner no solo en el escenario, sino también en letras, todos los hallazgos que de sus laboratorios surgían. Entonces, de subtexto y para sorpresa de la intención de este trabajo de grado, el cuerpo del bailarín/actor está como primer elemento de análisis en todas sus teorías, cuestión que atañe a los menesteres de este análisis.

Son ellos y no otros los autores seleccionados como fuente de adquisición de información, porque como afirma Barba, son ellos, incluido él mismo, quienes estudiaron las bases pre-expresivas del oficio del actor. Es decir, todo aquel estudio que mediante su intención, pretende indagar sobre las maneras de llegar a hacer lo que el público finalmente ve. El cómo, el por qué, el para qué y el qué, en donde finalmente confluyen todas. En respuesta a estas preguntas, se definirán numerosos conceptos como el peso, el equilibrio, la velocidad, el ritmo y demás, desembocando en temas como la presencia escénica y la interpretación.

Las enseñanzas de estos maestros de las Artes Escénicas siguen siendo aplicadas en la actualidad y se ven reflejadas en el diario hacer de la profesión.

2. KONSTANTÍN STANISLAVSKI

Director de teatro ruso que como herencia, nos ha dejado lo que hoy se conoce como la acción física, en donde el estudio de la construcción corporal del personaje en la escena, ve su mínima expresión en ella. Acción que está compuesta por normas como el hecho de ser veraz, es decir que da cuenta de una realidad escénica, pero además que es repetible de manera igual cada vez que se hace. Resulta ser un elemento primordial dentro del abordaje que refiere al diseño físico, en donde simultáneamente se estudia el peso, el ritmo y la temporalidad.

Además como se observará, indagó sobre la memoria emotiva, elemento que generó controversia, pero que de manera inicial, sigue utilizándose para acercarse a la expresión emotiva de los actores... Fue un curioso investigador de todo ese mundo interior, que está acompañando todo el tiempo la expresión física en las artes escénicas.

Stanislavski nació en Moscú en el año 1863. Después de estrenar en un pequeño teatro construido en parte de la propiedad de su familia, un vaudeville, tuvo que trasladarse a París y así trabajar en los negocios de su padre, dejando un poco de lado sus aspiraciones de cantante y bailarín. Allí actuó como aficionado en distintas compañías con ese nivel y conoció a un actor polaco en retiro, de quien como seudónimo, adoptó su nombre... Stanislavski.

Luego de un tiempo y por fortuna de una productiva reunión, hizo parte del Teatro de Arte de Moscú, en codirección con Vladimir Ivanovich. Allí tuvo la oportunidad de establecer como programa muchas de sus ideologías de las cuales nacerá lo que se conoce como el sistema Stanislavski, el cual aún tiene aplicaciones en entidades de respetuosa trayectoria, como lo es el Actors Studio de los Estados Unidos.

Básicamente su estudio, es una revelación en contra del antiguo estilo interpretativo, la afectación, el falso patetismo, y la declamación. Contra todo convencionalismo y la mediocridad en el repertorio. Su objetivo, elevar la dignidad profesional del actor ruso, aumentando el número de ensayos y reduciendo el de los estrenos, haciendo menos pero con un significativo aumento de la calidad escénica.

Fue el espacio en donde se materializaron las obras del dramaturgo Antón Chejov (1860-1904), considerado como uno de los más importantes escritores de cuentos de la historia de la literatura. Los espectáculos se ensayaban durante un promedio de ochenta horas y tenían tres ensayos generales, hechos que dan pistas de la seriedad del asunto. Así tuvo un gran éxito su primer estreno, en materia de crítica y acogida, pero en cuestiones económicas... un fracaso; sin embargo, este hecho no evitó que durara más de sesenta años en cartelera, estableciendo en su profundo estudio, resultados como el afortunado descubrimiento del concepto subtexto, del cual se hace uso no solo en el teatro, teniendo en cuenta que ya no solo se cuenta con las palabras sino con el movimiento.

Se hizo maestro también, estableciendo una organización en su pedagogía, aludiendo al método de las acciones físicas...

El método Stanislavski, tuvo una interesante evolución, acompañada de ensayos y error, de afirmaciones y reivindicaciones. De seguidores y contradictores, en donde siempre se indagó por la intensión de que el actor experimentara las emociones que vive el personaje interpretado, con ejercicios de estimulación de la imaginación, la capacidad de improvisación, la relajación muscular, la respuesta inmediata a una situación imprevista, pero sobre todo, la reproducción de emociones experimentadas anteriormente.

En medio de tantas preguntas, surgió el concepto de memoria emotiva, el cual utilizaba los recuerdos emocionales de los propios actores para ponerlas al servicio de la escena, hecho que más adelante sería reivindicado por el mismo Stanislavski, ya que fue demostrado que dicho

concepto era perecedero. Así se conoce más sobre su método de acciones, pero además de ello, un sinnúmero de afirmaciones aplicadas en todas las expresiones del arte escénico, sea cual sea su expresión, como la correspondencia de los elementos de la escena con lo que quiere decirse, expresarse, comunicarse; Las ideas dominantes en las creaciones, los hilos conductores en la dramaturgia, sea cual sea; La labor del maestro, del director, del pedagogo del arte escénico, como guía de las experiencias que el actor construye durante su carrera.

Existe otro hecho a resaltar en el método Stanislavski... El cómo lograr que el subconsciente siga actuando bajo su naturaleza, que no es totalmente controlada, pero que responda a las solicitudes mismas de la escena.

Muchas controversias fueron generadas por sus preguntas y experimentos, pero gracias a su audacia, en la danza se tienen elementos que hoy se dan por sentados, pero de los que muchas veces no se valora su trasegar en la historia, porque cuando se decide abordar la escena, se comprueba que hay que reaprender incluso a caminar, a hablar, a expresar... y sus bases naturalistas, fueron ya fundadas.

Stanislavski muere en Moscú en 1938.

“Para despertar el subconsciente a la labor creadora, hay una técnica especial. Debe dejarse todo lo que es, en el más amplio sentido subconsciente, a la naturaleza y dirigirnos por nosotros mismos a aquello que está en los límites de nuestro alcance. Cuando el subconsciente, cuando la intuición, entran en nuestra labor, debemos saber cómo no interferirla”¹.

ANEXO 1 (ANÁLISIS DE LA COMPOSICIÓN ESCÉNICA - STANISLAVSKI)

¹ STANISLAVSKI, Konstantín. Un Actor se prepara. Pág. 12. Ed. Diana, México 1954.

KONSTANTÍN STANISLAVSKI

2.1 GLOSARIO

- ACCIÓN FÍSICA: Elemento dramático que genera sentimiento y pensamiento en el vivir empírico de la escena. La acción física es aquella que está cargada de sentido dramático.
- ADAPTACIÓN: Lo que desde su experiencia propia el actor conjuga con los elementos propuestos en la escena. Desde un acceso indirecto hecho mediante la intuición.
- ATENCIÓN: Elemento de la PSICOTÉCNIA que permite el mayor estado de consciencia por parte del actor de manera INTERNA: Por medio de la imaginación, los sentidos y las emociones. Y Externa: Por medio de la relación de los objetos que se encuentran en la periferia.
- ATMÓSFERA: Contexto generado para la realización de la escena.
- CIRCUNSTANCIAS DADAS: Es un elemento de la imaginación (PSICOTÉCNICA), los cuales argumentan la obra desde los hechos y sucesos, la época, el tiempo y el lugar, condiciones de vida, producción, decorado, luz y vestuario, en los que tiene lugar la misma.
- ENERGÍA: Elemento de la PSICOTÉCNICA que estimula los centros motores más internos.
- JUSTIFICACIÓN: último momento de una posición física, en donde el actor verifica la postura correcta de su posición, en función de la óptima utilización de las tensiones musculares.
- MEMORIA EMOTIVA: Elemento de la PSICOTÉCNICA, que parte de la recordación de las vivencias mismas del actor para colocarlas en escena y reavivarlas a partir de elementos como la imaginación.
- MEMORIA SENSITIVA: Recordación de las vivencias a partir de los cinco sentidos, con preponderancia de la vista y el oído.
- OBJETIVO: Determina el para qué sucede la escena y hacia dónde van encaminadas todas las acciones de la misma.
- PROBLEMA: Situación que pertenece al nudo de una escena y determina el nombre de una escena.
- PSICOTÉCNIA: Así fue llamado el sistema Stanislavski para referirse a sus técnicas de control psíquico en función del estudio actoral para la creación escénica.
- RAZÓN: >Fuerza motivadora del actor que determina los significados de la obra.
- RITMO: Es la relación cuantitativa de las unidades (movimiento, sonido, etc), con las longitudes unitarias convenidas en un tempo y medida dados.
- SI: Elemento primordial de la imaginación, el cual condiciona las situaciones a aspectos específicos de la misma, como un estímulo natural al subconsciente.
- SUBCONSCIENTE: Término utilizado de manera empírica para referir el estado en el que no se es completamente racional al desempeñar una labor creativa – escénica.
- SUBTEXTO: El significado oculto de las palabras.
- SUPEROBJETIVO: Es el para qué general de la obra y al cual responden todos los objetivos de cada escena.
- TEMPO: Es la rapidez o lentitud del compás, previamente convenido de cualquier sistema de unidades de la misma longitud, dentro de una medida determinada.

- VERDAD: Elemento que pretende generar una máxima similitud con la vida cotidiana.
- VOLUNTAD: Fuerza motivadora del actor que determina el desear y el experimentar.

3. JERZY GROTOWSKY

El autor de la idea materializada, de lo que conocemos como el teatro pobre. El responsable de la neutralidad en el color de la escena a la hora de componerla...

Nació el 11 de agosto de 1933 en Rzeszlow Polonia. Dirigió “el Teatro de las 13 filas” entre 1959 y 1964, lugar que tuvo la intensión de allí en adelante, de ser un laboratorio de investigación actoral.

Entendió el teatro como un espacio para la comunicación espiritual, tratando de provocar en los espectadores una especie de catarsis, a partir de los temas que nos unen a todos como humanos somos, las consciencias colectivas, los mitos universales, en fin, tratando y logrando establecer ámbitos de comunicación en los cuales, tanto el público como los actores, entendieran el contenido de su diálogo en el espectáculo.

En la aparente simpleza de su propuesta, reside la fuerza de su pretensión. Así redujo el máximo de distractores y elementos de más, buscando la base propia de la expresión escénica: El actor. Es el trabajo de la vía negativa, en donde toda una estructura está escondida bajo un sinnúmero de signos que no nos permiten verle. Pero que al eliminar todo aquello que está ocultándole: Escenografía, Vestuario, Objetos, etcétera, se establece la base de la construcción de los actores y por tanto de los personajes.

En el salón de clase, o laboratorio, como lo llamaría nuestro actual referente, nos damos cuenta que se encuentra ante nuestros sentidos su teoría. Desde el teatro más naturalista, hasta la danza más abstracta, partimos desde nuestros cuerpos, cubiertos con la ropa necesaria para la comodidad de la expresión. Cuando utilizamos objetos, es porque los necesitamos, cuando iluminamos u oscurecemos, es porque así lo precisamos. Nada es gratuito, todo responde a una verdad que se construye y se justifica a sí misma. La escena se convierte en un nuevo universo en donde sean pocos o muchos sus componentes, su justificación es precisa y así lo captura el espectador cuando esto es real.

Esa es la herencia de Grotowsky, entre muchas otras más.

En la década de los años 70, en la era de los grandes festivales de teatro, los grupos jóvenes se inspiraban casi totalmente, en las ideas estéticas de Grotowsky, el cual era uno de los maestros poseedores de la llave maestra de la creatividad actoral de la época. Así presentó durante algún tiempo sus espectáculos con el asombro de la crítica mundial; sin embargo al igual que su maestro Stanislavski, tuvo la fortuna de contar con un espacio exclusivamente para la investigación, sin ningún tipo de sometimiento de tener que generar resultados rápidos y tangibles.

Es casi como un sueño para muchos de los artistas escénicos que llegan a un nivel de conocimiento tal, que la necesidad de su expresión, rebasa la de mostrar obras, sin querer decir con esto que el hecho escénico per sé, no sea digno de maestría. A lo que me refiero, es a la fortuna de tener a su favor, el tiempo y la paciencia de la investigación.

Pues así, multitud de discípulos se entregaron a la enseñanza de sus hallazgos y así encontrar un vehículo para la autoexploración, casi como una posibilidad de “salvación”. Y entonces, fue como poco a poco cada actor fue encontrándose en sí mismo y no en algo que residiera fuera de él, su campo de trabajo. La tarea por excelencia, era apelar a sí mismo.

Curiosamente hoy Grotowsky está casi olvidado, y digo curiosamente porque es como encender la bombilla de nuestra lámpara y no saber quién es Thomas Alva Edison. La encendemos todo el tiempo, sobre todo cuando la oscuridad no nos permite seguir viendo nuestra realidad. Así, en la oscuridad regresamos muchas veces a las luces que este gran maestro nos heredó y sin embargo “lo olvidamos”.

Y no solo ocurre con éste maestro... Sólo cuando enseñamos, nos damos cuenta que es un comportamiento natural, y es entonces cuando valoramos a quienes nos construyeron.

Con algo más que añadir, Grotowsky no dejó de lado el mundo interior de los personajes, al contrario, afirmó sobre ello: “Los microorganismos se estudian con un instrumento de precisión: el microscopio. Todo aquello que es imperceptible, exige la precisión”.

Y además, sobre el arduo trabajo de la profesión del actor, del cual en sus últimos días se referiría como performer, dice: “Lo que se exige en los colegas, demanda un esfuerzo doble en uno”.

Grotowsky muere en el mes de enero del año 1999...

ANEXO 2 (ANÁLISIS DE LA COMPOSICIÓN ESCÉNICA - GROTOWSKY)

JERZY GROTOWSKI

3.1 GLOSARIO:

- **DAR Y TOMAR:** Proceso de interacción y comunicación del actor con los elementos que encuentra exterior así mismo y le permiten construir su acción dramática.
- **EXTROVERSIÓN (DELSARTE):** Atención a los elementos que Externamente ocurren.
- **IMPULSO:** Raíz más profunda de donde nace un movimiento en el cuerpo humano el cual nace la reacción natural del mismo.
- **INTROVERSIÓN (DELSARTE):** Atención a los elementos que internamente ocurren.
- **MITO:** Situación de asociación universal, que ha sido transmitido por la sangre, la cultura, la religión y el medio ambiente, que permite una lectura clara del significado de una obra y genera inconscientes colectivos o súper conscientes.
- **PARTITURA:** Conjunto de acción pensamiento y emoción que juntos generan una escritura en la escena.
- **PERCEPCIÓN:** Estado de diálogo constante con el espectador que va mas allá del entendimiento.
- **SIGNO:** Elemento de construcción legible en cualquier contexto que va más allá del gesto y genera una identificación masiva de la acción. Y es una construcción de confrontación individual de cada actor
- **TEATRO POBRE:** Es aquel que está limpio de artificios como el vestuario, la iluminación, la escenografía, que no permiten ver la esencia del mismo que es el actor mismo.
- **TEATRO:** Lo que sucede entre el actor y el espectador.
- **VIA NEGATIVA:** Elemento del teatro pobre, que pretende eliminar paulatinamente los obstáculos que no permiten ver claramente la raíz de una acción tanto física como vocal. (Es una técnica inductiva o de eliminación).

4. EUGENIO BARBA

Es el autor de lo que conocemos como el Teatro Antropológico y del cual sus enseñanzas han llegado hasta nuestro contexto, por manos de Patricia Cardona y su análisis etológico de comportamiento escénico de actores y bailarines.

Nace el 29 de octubre de 1936 en Italia. Funda y dirige el Odin Theatre desde el año de 1964, la cual es una compañía que nace en Oslo y luego se traslada para Holstebro, una ciudad de Dinamarca con muy pocos habitantes.

Continuando con nuestra cronología de Maestro y estudiante, Eugenio Barba fue amigo y compañero de trabajo de Grotowsky, con quien trabajó por cerca de 3 años. Luego independizó su trabajo, en lo que se llama (International School of Theatre Anthropology - ISTA), sigla que se encontrará frecuentemente en sus textos.

Una gran particularidad, cuyos inicios empezamos a vislumbrar desde Grotowsky, es el hecho de considerar al actor no solo actor, sino performer, y con Barba, la situación cambia drásticamente, considerando – nos, como Actores/ Bailarines. Éste hecho, como primera medida, hace que al acercarse a sus textos, no se sienta la exclusión en la que muchas veces nos vemos aludidos los bailarines, por causa de los profundos deseos de distanciamiento que procuran una disciplina con otra.

Así, el teatro antropológico nos presentará, no un estilo o corriente en particular, sino más bien, un análisis de todas aquellas bases pre expresivas que caracterizan la mayoría de las corrientes escénicas. Entonces, Barba se dedicará en una etapa de su investigación, a viajar por el mundo, indagando sobre las distintas expresiones tanto del teatro como de la danza, sobre todo a lo que a Europa y Asia respecta, haciendo importantes afirmaciones sobre puntos de cruce que existen en todas y cada una de ellas. Hecho que observaremos en el siguiente capítulo de este escrito.

Uno de sus encuentros más importantes ocurre en el año 1963 cuando viaja a la india, cruzando su camino con el Kathakali, del cual también hará apuntes, más que comparativos, alusivos a aquellas bases comunes de las artes escénicas. De igual manera el teatro No, cautiva su atención, así como el ballet clásico.

La primera producción del Odin Theatre, fue presentada en Noruega, Suecia, Finlandia y Dinamarca, hecho del cual, surgió la invitación para que el grupo instalara su laboratorio de investigación en la ciudad de Holstebro. Todo inició en una vieja fábrica y una pequeña suma de dinero para que se estableciera autónomamente, teniendo finalmente su sede de trabajo.

Básicamente Barba nos habla de las técnicas cotidianas: que refieren a un mínimo de esfuerzo y un nivel de consciencia bajo, y las extra cotidianas: que generan un mayor gasto de energía y forman un cuerpo artístico. Entonces, nos propone dos tipos de naturaleza a la cual estamos expuestos los Actores / Bailarines: Una, con la que cotidianamente estamos interactuando y nos genera cierta facilidad de expresión ya que, no solo hemos crecido con ella, sino que también la poseemos por el hecho de humanos ser; y la segunda, que procura la creación de una naturaleza que no nos es orgánica en un principio, pero que si estudiamos con rigurosidad, hará que nuestra expresión se llene de cualidades que hasta el momento desconocíamos. Y específicamente alude con ello al Ballet.

Por el mismo hecho de no centrarse en ser un método o sistema en específico, no hace mucho caso al contexto en que pudieran mostrarse sus obras, ya que las bases se construyen con

elementos que van más allá de una distinción geográfica y más bien aumentan su rango de comprensión a la condición humana.

Cabe aclarar que reiteradamente Barba explica que decir Antropología teatral, no se trata de analizar el cómo culturalmente el hombre se expresan, ni mucho menos es un análisis étnico ni regional de la danza y el teatro. Más bien trata de, por ejemplo, hablar del equilibrio y su variación, como uno de los elementos más importantes de la intensidad, presencia y expresividad escénica. Es decir, de construir la base de las bases, el subtexto de las técnicas. Tarea que aunque pretenciosa, nos invita a todos los que en el medio escénico laboramos, a entendernos como un campo amplio, pero con cruces indiscutibles.

Es la primera vez, que con un texto como la Canoa de Papel, siento que soy referido con tanto respeto como bailarín, por parte de un actor.

ANEXO 3 (ANÁLISIS DE LA COMPOSICIÓN ESCÉNICA - BARBA)

EUGENIO BARBA

4.1 GLOSARIO:

- **ANTROPOLOGÍA TEATRAL:** Es el estudio del comportamiento escénico pre expresivo que se encuentra en la base de los diferentes géneros, estilos, papeles, y de las tradiciones personales y colectivas. / Estudio del comportamiento pre expresivo del ser humano en situación de representación organizada.
- **BIOS ESCÉNICO:** Es la presencia del actor que logra mantener la atención del espectador antes de transmitir cualquier mensaje.
- **ESQUELETO / PIEL:** Un determinado comportamiento escénico, una particular utilización del cuerpo, una técnica específica de la cual se puede entrar y salir.
- **INTENSIÓN:** Es el cuerpo en vida capaz de hacer perceptible aquello que es invisible. En un nivel pre expresivo que genera la presencia escénica.
- **PRE-EXPRESIVIDAD:** Todo lo que provoca las acciones físicas y vocales, representadas en impulsos corporales. Es la intención hecha acción, pero que aún no ha sido vista por el público, ya que así sería expresividad.
- **TEATRO:** Relación Social. / Es el arte del espectador, ya que la materia prima del teatro no es el actor, el espacio, el texto, sino la atención, la mirada, el escuchar, el pensamiento del espectador. / “Un ritual vacío e ineficaz, que llenamos con nuestros porqués, con nuestra necesidad personal. Que en algunos países de nuestro planeta se celebra en la indiferencia, y en otros puede costar la vida de quien lo hace”. / El teatro precede al drama y cualquier edificio teatral. Es la arquitectura en movimiento, en la que el actor vive su propia autonomía. Es el nivel pre expresivo del actor.
- **TÉCNICA:** Utilización extra-cotidiana del cuerpo / mente.

5. ÉTIENNE DECROUX

Es considerado como el padre de la mima moderna, o más precisamente el Maestro de la mima corporal dramática, cuya herencia artística, técnica y teórica es cuantiosa. Ha llegado hasta nuestro contexto no desde su expresión pura, sino también de manos de corrientes como el teatro físico, en donde la preponderancia del movimiento es evidente. Como herencia, nos deja la minuciosidad del estudio del cuerpo en la escena y sus posibilidades expresivas sin necesidad de utilizar la voz.

Constantemente la mima corporal ha sido comparada con la danza, hecho que disgustaba de sobremanera a Decroux, pero que da pistas de la importancia del estudio físico sus indagaciones y que se relaciona estrechamente con los intereses de la danza.

Decroux nace el 19 de julio de 1898 en París, Francia; crece en el seno de una familia de artesanos y durante sus primeros 25 años de vida se dedica a numerosas labores, más aún desde los 13 años que decide retirarse de la escuela y trabajar de ahí en adelante como pintor, plomero, albañil, tejador, carnicero, jornalero, cargador, reparador de vagones, lavaplatos, enfermero, agricultor... Lleva una vida de anarquismo a propósito de los hechos de su época, como la primera guerra mundial... y sigue una carrera política desde el anarquismo...

Entra a hacer un curso de dicción para formar políticos con un buen discurso y se topa con el teatro (Jacques Coupeau), donde también aprendió de personajes como Charles Dullin, Louis Jouvet y Gordon Craig. Y dejándose seducir completamente por el teatro, sus escritos resaltan la necesidad de redescubrir las leyes del teatro, el dominio de la emoción, el pudor, el estilo y el símbolo, la necesidad de la visualidad, el aprendizaje prolongado antes de actuar.

Logra una numerosísima lista de obras en su haber de repertorio y cruza por la segunda guerra mundial, en creaciones que fueron hechas en teatros privados muchas veces por las carencias económicas y otras por la opresión alemana de sus ideas. Luego, como la mayoría de sus contemporáneos viaja a los Estados Unidos donde trabaja como profesor del Actors Estudio y de otras universidades de dicho país.

En el año 1963 regresa a Francia en donde en compañía de su esposa, montan una academia para actores, la cual recibió numerosos alumnos provenientes de todo el mundo por más de 20 años.

Durante sus últimos años de vida, se encierra en su casa de campo, al igual que nuestros anteriores autores, para investigar exhaustivamente sobre su campo específico, la mima corporal; Sin embargo, cuando escuchamos éste término, nos imaginamos un trabajo que centra su atención exclusivamente en las manos y el rostro, así como comúnmente vemos a los mimos de la ciudad, imitar nuestras acciones. Pero realmente su estudio va mucho, pero mucho más allá.

Es así como centra su atención en el torso como centro de la expresividad e investiga todas sus posibilidades de movimiento, de la cual se desprenderán innumerables obras de repertorio y ejercicios establecidos de estudio sobre su campo, que nos hacen considerarla como una técnica.

Éste maravilloso maestro, centra su entrenamiento en lo que los bailarines de danza moderna llamarían aislamientos. Allí, el cuerpo se secciona y sus distintas partes, son sometidas a la

fabulosa investigación de todas sus posibilidades de movimiento, con respecto al cuerpo mismo y con referencia al espacio.

Se diferencia entonces también, la mima corporal de la pantomima, ya que contempló en algunos casos el sonido y la voz como ente expresivo, pero muy lejanamente necesario, y desarrolló un arte del movimiento dramático.

Una de las curiosidades de su quehacer como maestro, fue prohibir a sus estudiantes los sonidos vocales durante 20 años, para que después la voz reapareciera progresivamente controlada por el actor, y así aprovechar al máximo sus habilidades expresivas físicas. Igualmente acontecía con el uso de taburetes, escaleras, terrazas, balcones, etc. Entonces el actor tendría que dar la expresión de que es más alto o bajo su compañero de escena, o hasta su estatus propio, por medio exclusivamente de su cuerpo.

Toda su inspiración y visión no se desarrolló de una manera abstracta, sino muy concreta, todos los días inspirado en las personas, puestos de trabajo, las situaciones que ante sus ojos ocurrían y el deporte.

Decroux y muere el 12 de Marzo de 1991, en su país natal.

“Lo que caracteriza a nuestro mundo es que está sentado. La mima corpórea se levanta, se divierte representando al mundo, estar en la mima es ser militante, un militante del movimiento en un mundo que está sentado.”

Decroux.

ANEXO 4 (ANÁLISIS DE LA COMPOSICIÓN ESCÉNICA - DECROUX)

ETIENNE DECROUX

5.1 GLOSARIO:

- **AUSENCIAS:** cosas que no se ven, hechos que no se ven y que pueden ser condiciones o causas del hecho precioso con el cual soñamos.
- **CUERPO:** es la punta de la lanza de la idea en movimiento
- **EL HOMBRE DE SALÓN:** quien se dedica a sus actividades sin mayor esfuerzo. Quien hace sin hacer, el eterno tranquilo. En donde la actuación es armónica, elegante, amable y donde no hay dificultad muscular... el cuerpo no sufre.
- **EL HOMBRE QUE SUEÑA:** Categoría en donde la gravedad del hombre parece estar sublimada por una representación de un estado de proyección de la memoria... que se desliza a través de las alegrías y los sufrimientos.
- **FUNDIDO:** Cuando en un Movimiento brusco, el mimo hace amplios movimientos lentos, como suspendidos en el tiempo, algo contenidos. Es diferente del adagio, porque no se baila sino se mima.
- **INTÉRPRETE:** Mediador
- **LA ESTATUA MÓVIL:** Que busca la descomposición del movimiento a través de una articulación de las distintas partes del tronco, que pretenden expresar el pensamiento... la vida interior del personaje. Es el retrato visible de lo invisible.
- **MIMA CORPORAL:** Es el arte del movimiento corporal.
- **OBJETOS:** Es la materia que provoca la acción, la que determina el cómo del movimiento. La cosa define la eficiencia de su uso (el esfuerzo).
- **PLOMADA:** Es el eje vertical, como punto de referencia dentro y fuera del cuerpo.

6. DEGUSTACIÓN DE CONCEPTOS

Llega el momento en el cual las ideas encontradas dentro de cada autor, gracias a su presentación gráfica, resaltan en importancia para los conceptos abordados. Las congruencias, contradicciones y complementos entre unos y otros, se vuelven más visibles.

Después de hacer un análisis de cada autor desde los términos establecidos por el cuadro, surge entonces la necesidad de elaborar una recapitulación en cada aspecto desde los cuales fueron observados los distintos pensamientos, se expliquen de manera más abierta, para exponer los hallazgos que surjan no solo de un hecho comparativo, sino también desde el percatarse de las congruencias y pertinentes aplicaciones que de ellos hacemos en la danza contemporánea. Es evidente que las hay, pero no solamente lo importante es darse cuenta de este hecho, sino saber de qué manera ocurre. En este caso mediante la citación del abordaje de la obra SEÑORAS Y SEÑORES ¿QUÉ PODEMOS HACER POR USTEDES?, producto de la materia de montaje de V año, del énfasis en Danza Contemporánea, del Programa de Artes Escénicas de Facultad de Artes ASAB, Universidad Distrital Francisco José de Caldas.

Desde el principio de la elaboración de este trabajo de grado, surgió la pregunta de cómo realmente está relacionada la profesión del actor con la del bailarín, más allá de decir que pertenecen a las artes escénicas. Es de suma importancia el capítulo que a continuación llega, ya que pone en las letras, y de manera prosaica, muchos de los procesos que tanto los bailarines como los actores abordamos de manera subconsciente e instantánea en el ejercicio de nuestro arte.

Como bien he citado en la introducción de este escrito, el objetivo principal de este trabajo, es el de indagar sobre el abordaje que el teatro hace desde sus herramientas para la construcción de sus espectáculos, en términos desde los cuales normalmente son analizadas las obras y trabajos de la danza. Al haber hecho este ejercicio, cuyo producto inmediato se aprecia en las tablas anteriormente expuestas, me percaté del hecho que no es tan distante el abordaje del teatro con respecto al de la danza y viceversa. Entonces podemos hablar en términos de imaginación y emoción, en un montaje de danza contemporánea como el que a continuación se referirá, cuya base de construcción es el movimiento puro a partir de técnicas como el release y el contact, y también puede hablarse del teatro en términos de dinámica, peso y forma. Porque como bien veremos hace mucho tiempo la danza no es solo movimiento físico y el teatro no es solo texto.

De manera atenta reitero que no es una reivindicación del teatro sobre la danza, sino más bien, una indagación que pretende encontrar más fácilmente los conceptos con los cuales los artistas escénicos contamos para la construcción de nuestras obras, y en éste caso específico desde el teatro mismo.

Cómo fue concebido el movimiento en el teatro naturalista ruso, en el teatro antropológico, en la mima corporal... y cómo fue concebido, analizado bajo los mismos términos en una pieza de danza contemporánea hecha en el año 2010 en Colombia... Así con el pensamiento, la emoción y todos los aspectos que al análisis de una composición atañen, dieron como resultado esta cantidad de pensamientos.

A continuación, una visión más amplia y degustada, de los términos que observé.

6.1 ANÁLISIS MOTOR:

Desde el teatro clásico de Stanislavski, puede hablarse de un *análisis motor* de la construcción de las obras, más aún si se tiene en cuenta que el contexto en que éste dramaturgo desarrolló su labor artística fue Rusia, un país con tradición también en la danza, sobre todo clásica. Entonces, como un elemento que responde a la *verdad externa* del actor en la escena, se ubica todo aquello que tenga que ver con la forma del cuerpo. Todo lo que pueda mostrarse con él, debe ser entrenado a partir de la técnica, según Stanislavski, por tanto sus actores, tuvieron un entrenamiento bastante arduo, en cuanto a la educación del cuerpo respecta. En sus escritos, sobre todo en el libro, *Un Actor Se Prepara*, puede apreciarse detalladamente cómo la danza, la acrobacia, el yoga, y hasta la lucha greco romana, hacían parte de éste ámbito formativo.

Aunque en un inicio el método Stanislavski centró su interés casi exclusivamente al análisis del mundo interior del actor y por tanto del personaje, más adelante no pudo negar la importancia del estudio de la *verdad externa*, haciendo el reconocido hallazgo del término *acción física*. A partir de éste hecho, su discípulo Grotowsky, desde un inicio hace alusión a la importancia del hecho de no verbalizar la instrucción que del teatro se hace, sobre todo en la etapa formativa, ya que podría destruirse la simpleza de los ejercicios que el cuerpo mismo puede indicar de manera clara. El gesto puro entra a cobrar una gran importancia dentro del proceso de aprendizaje y elaboración, viéndose éste hecho reflejado en el producto final.

Como bien hemos visto, el *teatro pobre* al cual Grotowsky hace alusión, refiere al estudio del entrenamiento físico, en gran parte, por medio de los estímulos que el mundo externo hace al cuerpo del artista escénico. Y desde ya cabe aclarar, que desde éste importante dramaturgo, el actor empezó a considerarse no solo como tal, sino como performer. Hecho que nos va dando pistas del importante cambio de concepción que se empieza a hacer de los abismos que tendemos a cavar entre la danza y el teatro.

Así, llega quien alguna vez fue estudiante de Grotowsky. Eugenio Barba, para explicarnos desde el teatro antropológico, que sus actores aprenden, mediante uno de los principios que retornan, que hay técnicas cotidianas que refieren a un mínimo de esfuerzo y un nivel de conciencia bajo, y extra cotidianas, que generan un mayor gasto de energía y forman un cuerpo artístico.

...Vale aclarar que un principio que retorna, no es otra cosa que actitudes que están implícitas en nosotros como seres humanos, las cuales vamos a recordar y estudiar minuciosamente en el hecho escénico...

Entonces, el cuerpo se educa desde su comportamiento cotidiano, como una naturaleza ya adquirida y de común uso, y desde nuevas naturalezas, que llegarán a serlo, cuando la dificultad de las técnicas no comunes al cuerpo mismo, se hagan tan familiares como lo habitual. Todo el hecho motor se encuentra entonces en ésta corriente, en términos de energía, acción, ritmo y espacio, todas al tiempo y en simultaneidad congruente.

Desde aquí, se puede observar, de qué manera el teatro antropológico, centra su atención en el cuerpo, y por tanto la acción, para el estudio de la pre expresividad. Desde allí se desprenden las expresiones que tienen que ver entonces no solo con la materia, sino con lo intangible, como las emociones y los pensamientos.

Por último y de manera introductoria a los términos que respectan al análisis motor, Decroux, afirma que la mima corporal hace alusión a la evocación del puro movimiento del cuerpo, el cual es capaz de hacer ver la vida mental de los personajes. Aquí, se encontrará un arte

reticente a querer parecerse a la danza, pero cuyas bases investigativas, se centran en el movimiento puro del cuerpo para establecer la expresión deseada.

Señoras y Señores ¿Qué podemos hacer por ustedes?

Claramente y por la naturaleza misma de Dominick Bouruki, coreógrafo de ésta obra, la construcción del hecho motor de la misma, se realizó desde el movimiento puro, en congruencia a técnicas de la danza como lo son el release, y el contact, por medio de frases de movimiento, en grupos o solos, que se desplazaban por el espacio, en construcción de líneas y volúmenes que más adelante observaremos. Así también comenzamos a hacer un trabajo de investigación sobre lo que Stanislavski llamaría la verdad interna, la memoria y reconocimiento sensitivo, y es: el espacio de sensaciones. Allí, el coreógrafo nos condujo a un hallazgo de nuestras propias verdades y percepciones internas, de tal manera que pudiésemos reconocernos en nuestra sinceridad como seres que nos encontramos en uno u otro estado. Entonces para llegar a comunicarnos y movernos con el otro, debíamos comunicarnos y movernos con nosotros mismos y así poder entregarnos en diálogo corporal, como evidentes naturalezas, como las llamaría Barba, llenos de claridad y empobrecidos de artificios, como los llamaría Grotowsky. Actitud necesaria para llegar al release, el cual precisa de la mayor efectividad con el mínimo de esfuerzo muscular.

El espacio de sensaciones, es propuesto como un reconocimiento interno, para una verdad externa. Así la construcción motora de la obra se fue encaminando en grandes espacios de improvisación, donde siempre primó la verdad del tacto, en congruencia con la apertura de las sensaciones.

De igual manera, no todo fue movimiento a partir de una técnica extra cotidiana. También tuvimos momentos de acciones físicas reconocibles, las cuales no fueron estudiadas desde una rigurosidad teatral, pero que si fueron naturalistas como el teatro ruso de Stanislavsky, y pretendieron dar un aire situacional a los acontecimientos que ocurrían en la pieza.

Ahora en detalle todo aquello que tiene que ver con los términos específicos del análisis motor, uno por uno, en congruencia con los autores citados.

6.1.1 TIEMPO Y VELOCIDAD:

Analizados en términos de rapidez o lentitud, en donde la referencia que Stanislavski hace, muy seguramente en concordancia con su círculo de amigos músicos de la época, se refiere a una definición bastante técnica que incluye nombres como compás, el cual contiene unidades de tiempo determinadas y previamente acoradas por los involucrados en el hecho creativo.

En interesante observar cómo el teatro hace uso de éstos términos, para la construcción de personajes y sobre todo para evocar de la manera más fidedigna, el comportamiento de los mismos. Así se establecen las salidas de campo, en donde cómo en el hecho científico, aluden a la observación de la naturaleza de los seres en contexto.

Como citaría Decroux, la velocidad sirve para dibujar en movimiento las distintas etapas mentales de los personajes: reflexión, urgencia, huida... por lo tanto, sin establecer

equivalencias inamovibles, sino mas bien flexibles, pueden asociarse las velocidades con las que interviene un actor pero también un bailarín, al estado de necesidad interna y mental, por que atraviere. Entonces, de maneras naturales o cotidianas y también extra cotidianas, podrían evocarse dichos estados.

No podemos aislarnos del hecho mismo de ser humanos, y por tanto perceptibles a aspectos tan implícitos en nuestra naturaleza, como lo es en este caso la velocidad y el tiempo.

Lo que puede diferenciar su abordaje, no es otra cosa que la intención para la que son usados, y sin embargo, aún así, las lecturas asociativas que podamos hacer en concordancia a estos términos, son inevitables. Lentitud (Pasividad, asecho, paciencia...) y rapidez (desespero, huída, impaciencia). Y como mensajes evidentes o elaborados hasta la abstracción, podemos usar la velocidad para comunicar, posiblemente lo evidente, dentro de un marco de códigos a veces irreconocibles por el público.

Con respecto al tiempo Eugenio Barba hace un apunte bastante interesante, que referencia a hechos que se pueden encontrar tanto en el teatro como en la danza: Es el ámbito en donde ocurre la acción e incluso se continúa por energía de expresión a pesar de haber sido detenida en el espacio. Es decir, que por pura intensidad, un movimiento puede continuar siendo, sin necesidad de trasegar más por el espacio.

Sobre la velocidad, Barba alude también, a que es un ámbito que por lo general se construye en el momento mismo de experimentarlo en la construcción escénica, ratificando con esto, que muchas de las composiciones de éste arte, surgen de su práctica netamente empírica. Y Grotowsky, con un análisis más específico de las implicaciones motoras de la velocidad, dice en sus textos que las contracciones musculares que responden a ella, hacen que un cuerpo genere o no tensiones, las cuales finalmente comunicarán algo.

Por último, la temporalidad de las obras, hace referencia, más que a su duración, al momento horario que los hechos que se representan ocurren. Distinto de la danza, la cual lo estudia como un componente mismo del movimiento. Sin embargo es una cualidad que está implícita en el acto, tanto mental como corporal, el cual no puede ser aislado y que se estudia de manera más circunstancial en el teatro clásico, y más detalladamente en el contemporáneo, como lo es el caso del antropológico y la mima corporal.

Señoras y Señores ¿Qué podemos hacer por ustedes?

Nunca especificamos la velocidad como un estudio sobre el cual nos íbamos a basar. Por supuesto que dentro de la construcción de movimiento, hay momentos claros de aceleración y desaceleración del las frases, sin embargo el término como tal, tuvo momentos claros de lectura para los espectadores. Y en este caso específico, pondré como ejemplo una escena para su explicación: Con lentitud y paciencia, los cuerpos de los bailarines rodaban desde el fondo del escenario hasta caer en el foso... poco a poco y con algunas variaciones en la estructura del movimiento, la velocidad fue aumentando, hasta que las variaciones coreográficas llevaron a una aceleración del grupo que se movía en distintas direcciones por el espacio, construyendo cruces e interacciones en la rapidez misma... Entonces una lectura de un espectador, hizo referencia a la violencia expresada en dos sentidos. Primero, los cuerpos que por inercia caen a los fosos como inertes seres destinados a un futuro no muy halagador, para luego llegar a un éxtasis de confusión y despliegue de movimiento, en donde la rapidez recordaba la vigorosidad del ser humano en conflicto.

Ésta, una de las tantas percepciones que pudo haber sobre un mensaje oculto o tal vez abierto a la apreciación del público. Sin embargo citada aquí por el hecho de que evidentemente, genera una lectura específica, en la afección del público, por la velocidad del hecho que se comunica.

También logramos estados de atención por parte del público, ya que se generaron imágenes en movimiento lento, que trasegaban en el tiempo y el espacio, con la sinuosidad de la paciencia, comprobando, que los momentos de lentitud, generaban en nosotros estados musculares diversos, que comunicaron atmósferas más tensas o más tranquilas, pero que finalmente fueron una variación en el hecho expresivo, así como en el teatro pobre de Grotowsky el hecho de la locomoción (caminar), se analizó con sus variaciones musculares con respecto a la rapidez.

A cerca del tiempo, que es un aspecto más difícil de analizar que la velocidad específicamente hablando, no se establecieron análisis que estuvieran regidos por la retórica mas sí con el cuerpo. Entonces, podíamos distinguir cómo las temporalidades de los movimientos tenían sus variaciones de acuerdo al objetivo mismo de la escena, fuera ésta de movimiento puro, o de acciones físicas y teatrales como también ocurrió. Éste término de objetivo, que muchas veces está implícito pero que en algunos casos no se verbaliza, encontrará la reunión de no solo éstos dos términos: Tiempo y Velocidad, sino de todos los que puedan componer la expresión escénica misma.

6.1.2 RITMO:

De manera científica Stanislavski dice a cerca del ritmo: Es la relación cuantitativa de las unidades (movimiento, sonido, etc), con las longitudes unitarias convenidas en un tempo y medida dados. A simple vista una definición bastante musical, pero teniendo en cuenta que la misma hace copioso uso de ella, se comprende algo del por qué está aquí. Sin embargo, el movimiento musical y corporal, tienen sus equivalencias, y desde allí estudiamos el término. Pero más allá de esto, una rectificación sobre el mismo, siembra una base importante para su abordaje: El ritmo define el carácter del personaje y el propósito de la acción que puede ser individual o colectiva. Entonces, se puede entender mejor lo que para el teatro de Stanislavski el ritmo es. Todo personaje contiene un ritmo, eso lo identifica, como él y no como otro.

Y más al fondo del asunto un término de inevitable separación. El Tempo-Ritmo: Usado como elemento para estimular la memoria y la emoción del propio actor. (No es solo un estudio de velocidad sino de relación de sus componentes), el tiempo y el ritmo. Entonces, se estimula la memoria del actor por medio de un elemento que estaría funcionando a la par de todos los otros existentes y que por asociación, hace que todo el conjunto expresivo se componga de elementos que se apoyan unos con otros. Un ejemplo castizo del hecho aplicado en la danza: Si establezco dos ritmos con una variación entre uno y otro cada cuatro tiempos, tengo un esquema reconocible y de posible automatización en mi cuerpo. Ahora bien, si eso va acompañado de un movimiento específico en el espacio y tiempo, pueda que olvide algún detalle del movimiento mismo, pero el ritmo base estará allí, como sustento (Subtexto o línea ininterrumpida de movimiento), para permitirme retomar de manera correcta el ejercicio.

Por otro lado Grotowsky aborda el ritmo en su fase experimental, es decir en el salón de clase, desde batallas que generen acciones y reacciones, al ritmo de un compás que por lo general se marca con percusión. De igual manera a partir de la respiración y sus variaciones rítmicas en el ejercicio del yoga.

Ahora uno de los hechos más significativos de comparación efectiva hecho por Barba, en donde nos trae una definición aplicada del ritmo hecho por el teatro japonés, y que nos incumbe desde siempre a todos. Porque lo practicamos.

El Ho-ha-kyu posee una característica cíclica de manera macro, pero se vuelve más compleja cuando se descubre que cada fase se subdivide en Ho-ha-kyu, acercándose a la micro acción, al impulso y luego al pensamiento que incide y esculpe el tiempo, es decir lo convierte en ritmo.

La fases de la acción del teatro japonés: 1. Oposición de la fuerza que requiere desarrollarse y otra que la retiene (JO= retener), 2. Liberar la acción (HA= Romper) y (KYU= Rapidez), Punto culminante hasta que se encuentra una nueva resistencia.

No es otra cosa que el inicio, el desarrollo y el fin de una acción, movimiento o gesto, es decir todo lo que el cuerpo materialmente con sus células expresa, y traído a colación por la naturaleza de la investigación de Barba, a cerca de las bases pre expresivas para los actores / bailarines, como los refiere él, para denotar que estudiamos el movimiento y las acciones de igual manera pero con términos y enfoques distintos.

Finalmente Decroux con su mima corporal, sobre todo hace caso al término, cuando de analizar el comportamiento de las máquinas se trata, en concordancia con la resistencia de los materiales, para el estudio de la geometría móvil. Es decir, el estudio del ritmo, se centra en el reconocimiento de la implicación de establecer ritmos para la musculatura y las posibilidades motoras del actor.

Señoras y Señores ¿Qué podemos hacer por ustedes?

La presencia de la analogía con el teatro japonés, que hace Barba, es clara. Creo que no solo para ésta obra, sino para todo hecho que implique movimiento y también creo que para el pensamiento. Así de manera evidente, todos los movimientos tuvieron su Ho-ha-kyu, mas de manera lastimosa el "ha", no muchas veces llega a su punto cumbre, por la mediocridad de la que muchas veces Grotowsky habló.

A manera de ritmo es interesante tener en cuenta un aspecto que atañe sobre todo al contact. No hay un ritmo establecido de una parte o de otra, simplemente, es el que naturalmente cada bailarín trae consigo, con su espacio de sensaciones y con su ser biológico. Esto tiene en cuenta la respiración, las pulsaciones del corazón, pero también la frecuencia de los movimientos, de las contracciones musculares, casi todos ellos expresados a manera variable y no constante. Cuando dos personas se encontraban para establecer un ámbito de contacto, la escucha del ritmo del otro era supremamente importante, para entender la nueva naturaleza encontrada y para luego encontrar un ritmo conjunto.

De ésta manera puede hablarse del ritmo en la obra específicamente y es un hecho de meritorio reconocimiento, no solo para éste espectáculo específico sino para la danza contacto en general.

En términos del teatro, muchas veces es más complejo llegar a encontrar éste ritmo, ya que el contacto, que no se estudia algunas veces como en la danza, en el sentido mecánico, si ocurre bajo los mismos principios y se añade muchas veces la presencia de una dramaturgia y una situación de acontecimiento establecida. Sin embargo ocurre, y si transportamos los términos

de contacto y ritmo, de un lado a otro, tendremos las equivalencias suficientes para decir que en el teatro también se ha procurado buscar establecer un ritmo conjunto.

Un fantástico hecho que se encuentra en la obra, es el de establecer ritmos colectivos, sin necesidad de tener una coreografía al unísono, hecho mismo que puede ocurrir en el teatro con la representación de una plaza de mercado con todos sus personajes. Así mismo se llamó una escena de la obra. La plaza, y su composición respondió a la concordancia de sus múltiples ritmos, aparentemente discordantes, pero pertenecientes a un mismo ambiente.

6.1.3 DINÁMICAS:

Estudiadas desde el entrenamiento del cuerpo en el teatro naturalista de Stanislavski, en donde hace un especial énfasis en que el actor debe entrar desde un inicio, en un estado de relajación muscular, Justificada desde el trabajo físico, la imaginación y el sentimiento interior, para no interferir con la experiencia interna emotiva. Con el fin de generar un hábito mecánico "subconsciente" de los puntos con exceso de contracción. Entonces la disposición corporal que genera el relajar los músculos, le permitirá al actor, estar pendiente de sus más mínimos cambios de tensión.

“A mayor tensión dramática de la obra, menor tensión muscular”, para hacer énfasis que no es necesaria una relación directa de tensión escénica con el cuerpo del actor. Para morir en escena, no es necesario morir de verdad. De esta forma se empiezan a estudiar los principios de equivalencia sobre los cuales Eugenio Barba va a profundizar. Sin embargo por la amplitud del tema hay otras apreciaciones importantes que Stanislavsky da.

Las posiciones físicas tienen tres momentos según su método, "TENSIÓN" (Con cada postura nueva), "RELAJACIÓN" (Por medio del control muscular) Y "JUSTIFICACIÓN" (Postural para convencer al actor de la veracidad). Y así mismo a partir del estudio de otras técnicas de entrenamiento, se ahonda en la fluidez con la danza y en el Staccato con la acrobacia. Ésta última, que entrena el poder de decisión y un mejor manejo del ritmo y la velocidad.

Grotowsky, con el mismo fin de estudiar y disponer el cuerpo sobre la relajación, propone ejercicios sobre todo para la columna vertebral, en donde se imita el movimiento de la espalda del gato y descubriendo así la funcionalidad de la espalda. Si bien no hay un estudio específico de una dinámica u otra, si se tienen en cuenta en su estudio, las relajaciones y las tensiones musculares en movimiento y en relación con el tiempo y el espacio. Lo que ayuda en su corriente a la identificación de distintos universos de movimiento, es que mediante la improvisación, puede el actor sumergirse en distintas atmósferas identificables como dinámicas.

En Eugenio Barba, las dinámicas son regidas por las oposiciones que se generan en el cuerpo. Éstas se generan por consecuencia inmediata del desequilibrio del cuerpo que provocan contracciones y contenciones musculares. De igual manera y con la misma importancia, Barba habla de dos tipos de energía: La energía ánima (Suave) y la energía ánimus (Vigorosa), para las cuales en lo práctico es necesario encontrar la gama.

Añade de manera enfática sobre el estudio de las dinámicas: Para vivir una idea como experiencia, el actor bailarín debe inventar caminos con resistencias contra las que presionar, mediante la intuición o la consciencia. "El actor piensa por una tensión de la energía".

Ahora, sin mayor distinción, Decroux refiere al mismo término, pero con algunos nombres específicos de ejercicios propios de su estudio, para identificar un ámbito dinámico u otro con ejemplos como:

- El hombre de salón: quien se dedica a sus actividades sin mayor esfuerzo. Quien hace sin hacer, el eterno tranquilo. En donde la actuación es armónica, elegante, amable y donde no hay dificultad muscular... el cuerpo no sufre.
- El fundido. Cuando en un Movimiento brusco, el mimo hace amplios movimientos lentos, como suspendidos en el tiempo, algo contenidos. Es diferente del adagio, porque no se baila sino se mima.
- El hombre deportista: en donde se observa no solo el hecho de representar un hecho deportivo, sino más bien el esfuerzo muscular y mecánico de sus reacciones con el espacio, con los otros con los sentimientos, con los objetos. (Si el esfuerzo es intenso, brusco, reflexivo, controlado o armónico).

Y en su libro, palabras sobre un mimo, lo que creo sería para él, la definición de dinámica: Hay en el cuerpo humano cierta proporción entre la rapidez y el desplazamiento de un miembro y su resistencia.

De ésta manera, en el teatro, el hecho dinámico se estudia desde el cuerpo y el movimiento mismo en relación a los términos que le atañen, como lo son el tiempo, la fuerza, la resistencia que pueda generar el espacio, entre otras.

Señoras y Señores ¿Qué podemos hacer por ustedes?

Hay en la danza, gracias a estudiosos del movimiento como Rudolf Laban, un esquema bastante amplio sobre el abordaje de las dinámicas, sin embargo, y como es un tema de tanta complejidad y de abordaje específico, he decidido seguir con el orden mismo de la dinámica propia de este trabajo, y analizarlo desde la retórica de los autores escogidos.

Así, dinámicamente hablando la obra tiene la posibilidad para sus bailarines, de hacer las contracciones musculares estrictamente necesarias para su desarrollo motor. Por tratarse como había citado anteriormente de release, la ligereza del movimiento es evidente por tratarse de un discurso poético danzado. Sin embargo, se procura conservar la relación con la tierra, es decir que las tensiones musculares de las bases del cuerpo (que puede ser cualquier punto de apoyo), tienen su activación desde el desequilibrio mismo como lo aluden los dramaturgos citados, sobre todo Barba y Decroux.

Todo el movimiento fue ligero y ágil, sin ningún tipo de estancamiento. Refiriéndome con esto a los momentos de movimientos propuestos por el coreógrafo. Sin embargo sería de mayor practicidad si se analizaran los momentos propios que hicieron referencia a la utilización del teatro. Así, una de las escenas, transcurría en un sofá a un costado del espacio escénico. Allí, todos conversábamos acerca de nuestras historias, miedos y anécdotas. Sobre nuestras opiniones. Así la atmósfera de la misma, era de tranquilidad por el hecho de poder expresar nuestros pensamientos, las tensiones musculares eran mínimas porque el objetivo de este espacio era el de liberarnos de ellas, para lograr reconocernos en la espontaneidad.

También existía una disposición de escuchar al otro, de tener en cuenta todo aquello que quería decir. Sin embargo, la alteración del equilibrio en la escena, no fue significativa, pensando en el hecho que el teatro toma este principio como base para la disposición muscular

y por tanto del hecho dinámico. Entonces como conclusión práctica, supongo que la rigurosidad del estudio dinámico en situaciones naturales o cotidianas que hace el teatro, es de ejemplo para los coreógrafos que en algún momento quieren abordar el teatro.

Más precisamente y en contexto, si tomamos una frase de movimiento y la despojamos de la dinámica que le imprime la intensidad, nos va a comunicar únicamente la mecánica, veremos un cuerpo y eso será lo que comuniquemos. Finalmente nos aburriríamos del hecho mecánico y nos preguntaremos porque más bien no fuimos a ver un espectáculo de gimnasia. Así ocurrió específicamente cuando el público en sus comentarios precisó que la escena mencionada les había aburrido. Creo que es porque olvidamos nuestra rigurosidad y riqueza dinámica, que como bailarines tenemos para ofrecer al teatro.

6.1.4 ESPACIO: NIVELES, DIRECCIONES, PLANOS Y EJES

Con respecto al abordaje del espacio, en algunos casos algunos autores no hacen referencia específica sobre su estudio, muy seguramente porque su actividad se centra sobre todo a la construcción del actor. Sin embargo como al hecho escénico incumbe éste análisis, en sus escritos pueden observarse, no de manera directa pero si clara, algunos de sus apuntes al respecto.

Los niveles en Stanislavski son estudiados desde la improvisación para entender los distintos puntos espaciales en los que se ubica la acción. "Nivel bajo": para el estudio de la relajación muscular. "Nivel medio y alto": Para las tensiones parciales y necesarias en un estudio tanto energético como dinámico.

En Grotowsky, son estudiados a partir de ejercicios que van de arriba hacia abajo: Mediante la acrobacia y el Hatha Yoga. (Allí se estudia la respiración y el ritmo del corazón, las "leyes del equilibrio" y la relación posición – movimiento o volar - caer).

Estas son las referencias con respecto al abordaje de los niveles, sin embargo así no se nombren, en Barba y Decroux, su abordaje es de manera similar, por medio de la improvisación y la alteración del equilibrio. También en los escritos sobre la teoría de éstos autores, pueden apreciarse las relaciones de estatus de los personajes y su posición social dentro de la escena, con respecto a una significación directa con su nivel espacial, que en la mima corporal por ejemplo, está construida por la misma arquitectura corporal sin la necesidad de escenografías.

Con respecto a los planos y ejes son analizados por parte de Stanislavski por medio de la alteración de las formas corporales en el desequilibrio y teniendo en cuenta los distintos centros de gravedad que pueden aparecer en el cuerpo. Esto específicamente determina también por ejemplo, una característica de un personaje en particular. Así, alguien con el centro de gravedad ubicado en los hombros representará una tensión que hará una lectura particular de él. De igual manera ocurre en Grotowsky a partir del análisis biomecánico de las posiciones en el espacio.

En Decroux es algo más específico, cuando por ejemplo refiere a la plomada como el eje vertical, el cual es un referente para el actor, cuando éste está dentro y fuera de él. (La línea media del cuerpo que se mantiene como referente independiente de la inclinación del mismo). También pone en evidencia los volúmenes empleando un movimiento tridimensional (llamado triple dibujo: combinación de rotación e inclinaciones laterales y de profundidad),

que en consecuencia hace resaltar la estructura ósea de una acción por su articulación geométrica.

En cuanto a las direcciones, con Grotowsky se habla del ejercicio de estudio de los vectores de fuerza en oposición, para la composición de la disociación. Y en Decroux que aboga por mostrar la multiplicidad de los puntos de vista, actuando desde muchos ángulos a propósito de un mismo tema. Y también una definición más específica de los vectores de los cuales Grotowsky habla: Se requiere fijar líneas ideales que son tres: la vertical, la horizontal y la diagonal entre las dos anteriores. Y se encuentran abajo, a la derecha a la izquierda, etc. Las cuales se pueden ocupar, o recorrer. De esta manera el desplazamiento en el espacio puede considerarse de un análisis más rico en lo que a la danza respecta, sin embargo todo el estudio que la intensión dramática pueda tener en una acción o situación, tiene bastante claridad en lo que a la dirección y espacialidad componen.

Señoras y Señores ¿Qué podemos hacer por ustedes?

Básicamente por tratarse de un lenguaje de danza contemporánea fueron utilizados todos los niveles, por ejemplo en una escena que requería que todo el grupo de bailarines tuvieran sobre sus brazos levantados un sofá con una mujer encima contando una historia, como las frases a ras de piso propias del release.

Las direcciones, también fueron utilizadas en toda su complejidad, aunque muchas veces de manera no intencional o totalmente consciente, teniendo en cuenta que hay diseños espaciales que evidencian la composición de sus vectores de una manera muy clara.

Los planos y ejes experimentados en la multiplicidad de propuestas... tantas como bailarines estaban en la pieza. Sin embargo y para percatarme del mismo hecho que acontece con las dinámicas, muchas veces subestimamos el hecho representativo del teatro, en detrimento de la construcción de los vectores de fuerzas, tanto internas como externas, que como base ha estudiado esta rama de las artes escénicas por tantos años. Aunque las propuestas tengan de antemano un marco de performance y bajo éste título se justifiquen todas las eventualidades casuales de la obra, reiteradamente abogo por la claridad de la utilización del lenguaje teatral en la danza y del lenguaje danzado en el teatro, caso que sería un nivel de indagación siguiente al del objetivo de este trabajo.

Como un hecho para añadir, es claro que el abordaje sobre los niveles, por ejemplo, en las situaciones teatrales de la obra, fueron básicamente de un tratamiento superficial, ya que si bien se piensa que las situaciones cotidianas no necesitan de mucha profundidad en su estudio representativo, está demostrado todo lo contrario. Cuando decidimos estudiar el arte de la representación, nos damos cuenta que hasta el hecho más simple, como lo es el de caminar, lleva consigo un gran camino de investigación. Porque es en su estudio donde debemos reaprender a ser, con la diferencia que lo hacemos siempre expuestos al público, lo que implica una reelaboración de la actitud y por tanto el resultado de estudios como los que se refieren en este trabajo.

De manera directa puedo decir, que ni siquiera el hecho de ser nosotros mismos en escena, está exento de un riguroso estudio de su puesta.

6.1.5 PESO:

Con respecto a este importante concepto solo se pueden encontrar referencias desde el teatro antropológico de Barba y la mima corporal de Decroux. Con el primer dramaturgo, se introduce el concepto *SATS*, la cual es una ligera flexión de rodillas, aplicada en el teatro oriental y algunos deportes como el tenis. El objetivo de la misma es observar cómo mediante ésta posición el cuerpo se dispone para las acciones venideras. La misma aplicación del plié. Añade: El *Sats* es un impulso y contra impulso. Lo que está entre el pensamiento y la acción, y alista la intensión para el movimiento. Se realiza por medio de la permanente modificación del mismo, a través de micro movimientos que generan contracciones musculares de compensación. Es decir, y en los mismos términos de los que se vale la antropología teatral, mediante la etología, es como cuando un animal de caza se alista para atrapar a su presa: Todas aquellas modificaciones musculares que genera la semi flexión de las rodillas para alistarse a un movimiento más grande o de ataque.

Ésta característica, genera una evidente alteración de los puntos de apoyo y por tanto del peso y el equilibrio, establecido esto como uno de los principios de la pre expresividad.

En Decroux una apreciación importante dentro del estudio de peso, es el considerar el cuerpo como un cubo, que es capaz de inclinarse. Nuevamente la *Alteración del equilibrio*, reduciendo las bases del cuerpo, utilizando los músculos que habitualmente nos reequilibran en otra cosa. Esto nos conduce al contrapeso que genera una pérdida de un punto de apoyo o de un punto entrecortado y de las diferentes formas de luchar contra la gravedad terrestre o de estar en complicidad con ésta.

Y como ejemplo de la construcción de ejercicios con respecto al peso en la mima corporal, la siguiente descripción: El hombre que sueña: Categoría en donde la gravedad del hombre parece estar sublimada por una representación de un estado de proyección de la memoria... que se desliza a través de las alegrías y los sufrimientos.

Señoras y Señores ¿Qué podemos hacer por ustedes?

Es quizás uno de los aspectos más importantes dentro de la construcción de movimiento en la obra, ya que en su gran mayoría se utiliza el contact como técnica y lenguaje escénico. Es entonces como para la relación del contacto físico con el otro bailarín, el peso, desde un principio, entra a jugar un papel preponderante en la comprensión del cuerpo propio en relación con el otro.

Para poder recibir al otro cuerpo en contacto, así como expresan las teorías de la investigación en el teatro, y por supuesto de la danza misma en demasía, se observan los apoyos propios sobre la base en que se encuentre realizada la acción, en este caso el piso, para recibir una modificación en la estructura del equilibrio y de las tensiones musculares. Entonces cuando el partenaire (compañero) llega a relacionarse con otro, genera una conversación de peso que evidencia una comunicación de acción y reacción por medio exclusivo de cuerpo. Evidentemente es un diálogo, con puntos de crisis, de confianza y desconfianza, de dirección y disposición.

De igual manera es considerado, por ejemplo, el piso como un compañero de diálogo en donde el manejo del peso del propio cuerpo se hace consciente para construir movimientos en desplazamiento espacial con una dinámica específica.

En términos generales, la obra tiene un abordaje cotidiano y extra cotidiano del peso, ya que se camina, se corre, y se dialoga con la voz y de pie, pero también se desliza, de cae y salta, se alza y arroja, se hunde y se expulsa. Entonces la percepción de los puntos de apoyo del cuerpo con respecto al peso, son numerosas y ricas en significado tanto físico como subjetivo a la percepción del público.

De manera conceptual y empírica, la relación de peso dentro del contact, establece una relación de escucha importante por parte de quienes lo realicen, en un acto de confianza, que es digno de resaltarse, porque retoma en los bailarines su capacidad de volver a creer en el otro, como cuando se es niño. Es un acto de entregar y recibir, no cuando se necesita, porque no es un acto de capricho, sino cuando la naturaleza del acto mismo lo requiere. El peso se vuelve un acto de vida misma dentro de la escena.

6.1.6 DISEÑO KINESFÉRICO:

En lo que refiere a los elementos del diseño, pueden encontrarse aspectos reiterados, ya que la comprensión motora en el teatro, muchas veces puede verse resumida en el elemento del diseño. Así a manera concluyente, con los dos siguientes sub temas, se encerrarán los conceptos que al movimiento y la acción física respectan.

Como marco de referencia, la kinesfera. Término que hace referencia al espacio personal, estudiado por Rudolf Laban. Allí delimitamos nuestro alcance espacial, con nuestro cuerpo y las posibilidades que dentro de ese lugar que físicamente nos atañe, podemos tener.

El diseño para Stanislavski, es un concepto que está regido por la *atención*, y específicamente el kinesférico por la *Atención Interna*, desde los objetos imaginados y los elementos que se captan por los sentidos. Se genera un diseño de acción física que determina al personaje. (Desde las circunstancias imaginadas). Es decir, todo aquel mundo que en nuestra mente configuramos, para incitarnos a reaccionar, es el que permite realizar el esquema de acciones que dibujarán en el propio cuerpo del actor, su característica física de movimiento.

En Grotowsky se establece una definición de los puntos de energía para la construcción de un personaje: (La región lumbar, el abdomen, el plexo), acompañado de un análisis de los reflejos físicos durante los procesos Psíquicos, en concordancia con las enseñanzas de Stanislavski. Entonces se realiza una Composición por concatenación de movimientos en el cuerpo y el rostro, algo a lo que se le va a conocer como *partitura de movimiento* y que va ser en cierta medida una construcción de acciones concatenadas, así como Stanislavski enseñaba, por una línea ininterrumpida de acción. Y también con una pequeña aclaración que será hecha desde Grotowsky en adelante... Todo movimiento nace desde la columna vertebral. Y una aclaración: Los movimientos grandiosos deben nacer de los impulsos naturales y generar asociaciones desde la memoria corporal.

En cuanto a Barba respecta, se reitera una Modificación de la estructura del cuerpo en pro de hacer contraposiciones de fuerza que activen la zona del centro de cuerpo y generen una ALTERACIÓN DEL EQUILIBRIO. (Principio que retorna). Es decir una tracción antagónica de fuerzas en el cuerpo, dentro y fuera de él.

También con el teatro antropológico, un ejercicio bastante útil para la canalización de la energía en el movimiento: *La absorción de la acción* como resultado de la restricción en el espacio de la misma para estudiar las micro acciones que la originan o condensan su intensidad. Y también en el momento de encontrar un interactuante, añade: El actor al actuar percibe direcciones, siente ciertos cambios. Se siente orientado continuamente. En este sentido el rol es una sucesión de impulsos, de movimientos del sentir. Y es en la detención de estos movimientos como consecuencia de las réplicas del partenaire, donde se pone a prueba el actor. Todo esto como resultado de la minuciosa investigación sobre la mínima expresión de la acción: El impulso.

Cabe aclarar que esta iniciativa no es de exclusividad de Barba. Si escarbamos bien en los textos de sus predecesores, veremos en Stanislavski por ejemplo: Todo diseño de acciones debe ser sub divisible (para el actor, no para los ojos del espectador) en subconjuntos más pequeños, no en trozos, sino en partes con inicios y finales. Y en Grotowsky refiriéndose a la partitura de movimiento en coherencia con el trabajo pre expresivo, el cual muchas veces no tiene que ver directamente con la dramaturgia de la obra. Y aquí hay que hacer un alto: Lo anterior refiere al hecho que no es necesario buscar la rabia misma para expresarla, sino por ejemplo encontrar las contracciones musculares necesarias para llegar a comunicarla como tal. O un hecho alegre, construido a partir de la tristeza o los nervios. Importante hallazgo si se tiene en cuenta que muchos bailarines contemporáneos dicen no acordar con el teatro porque su construcción dramática es “obvia”.

Y como punto de detalle, Barba decide fraccionar la construcción de una partitura de movimiento así: 1. Forma general de la acción (Inicio, culminación y conclusión). 2. Precisión de los detalles fijados (Sats, cambios de dirección, calidades de energía, variaciones de velocidad). 3. Dinamo - ritmo (La velocidad e intensidad que regulan el tempo). Métrica de las acciones (Largas, cortas, tónicas, acentuadas y átonas). 4. Orquestación: Relación entre las diversas partes del cuerpo.

La orquestación que es la cuarta fase, tiene una subdivisión, porque puede darse desde tres aspectos: 1. Por consonancia: todas las partes del cuerpo colaboran para la acción. 2. Complementariedad: La forma general es suave y una parte es extrovertida y se relaciona con el exterior. 3. Contraste: Distintas partes hacen distintas cosas.

En Decroux, primero como un análisis de funcionalidad biomecánica del cuerpo, añade: en el cuerpo hay articulaciones complacientes como el cuello o la cadera y articulaciones rebeldes como el pecho y la tibia, hecho que influye en el diseño de la forma. Y especifica al tronco como pilar del movimiento en sus posibilidades de rotación, translación e inclinación, desde el pecho, cintura, hombros y cadera. Con esto introduce el término *La Estatua Móvil* que busca la descomposición del movimiento a través de una articulación de las distintas partes del tronco, que pretenden expresar el pensamiento... la vida interior del personaje.

En la mima corporal, todo aquello que se necesite expresar, sea emoción, pensamiento y acción, se realiza por medio del cuerpo y su movimiento, por tanto el diseño kinesférico es permanente. Y reitera: la Jerarquía de órganos de expresión: 1. El cuerpo (torso), 2. Brazos y manos. 3. Rostro. Y el aparato vocal por el momento no se nombra.

“Desde que se mueva una sola parte del cuerpo, todas las otras necesitarán hacerlo o para equilibrarse o para liberarse.”

DECROUX.

Señoras y Señores ¿Qué podemos hacer por ustedes?

Bastante interesante el abordaje del diseño kinesférico de la obra. Primero y como punto preponderante dentro de los momentos de soledad (solos), algo que Dominick Bouruki llama el auténtico (que refiere a lo auténtico, lo particular de cada ser). Como experiencia y para determinar de dónde se origina el resultado que pudo apreciarse en la obra, una anécdota a resaltar: mientras el grupo de bailarines repasaba una frase de movimiento propuesta por el coreógrafo, yo tuve en uno de esos momentos la necesidad de salir de allí. Quizás el tema musical sobre el que estábamos experimentando el movimiento, no era de concordancia para mí. Así, en el salón de ensayos, encontré refugio detrás del telón negro de fondo, y fue entonces donde comencé a bailar el flamenco que sonaba para mis compañeros en el silencio y la privacidad de la bambalina. Cuando mi concentración logró su mayor expresión del momento, y no podía percatarme de lo que ocurría a mi alrededor, en silencio... el coreógrafo me observó. Cuando terminé de improvisar, así como en Stanislavski, desde los impulsos naturales que la música me trajo al cuerpo, construí una atmósfera de movimiento que improvisadamente el coreógrafo me comentó al instante, que iría en la obra.

Circunstancialmente técnico el hecho de la elección de mi solo, que hasta en el momento de la presentación de la obra, mantuvo su ambiente semi privado y público, realizándose detrás de una pantalla semitransparente.

Como punto de análisis siguiente y retomando la frase de Decroux: Desde que se mueva una sola parte del cuerpo, todas las otras necesitarán hacerlo o para equilibrarse o para liberarse... mediante la concatenación de movimiento, fueron construidas las frases, por parte del coreógrafo, quien en sucesión de impulsos como ocurre en el release, un movimiento llevaba al otro y por inercia de la acción se convertía en el siguiente, procurando como ya se había mencionado antes la mayor relajación y disposición posible, por parte de los músculos.

En cuanto al contact, en relación al estudio del impulso que genera la acción por parte del teatro antropológico, nos relacionamos con el otro, para en su existencia, modificar nuestra reacción propia y generando no solo un ritmo conjunto, como ya se había mencionado, sino también un diseño en unión. Cómo dos o más cuerpos generan volúmenes y sensaciones de atmósfera y dinámica, en su encuentro físico e intencional. Así fue como también la obra obtuvo diseños colectivos, como en una kinesfera compartida compuesta por cada una de la de los bailarines que la componían.

6.1.7 DISEÑO PERIFÉRICO:

Concepto que en Stanislavski está regido por la *Atención Externa*, en donde por medio de los objetos que se encuentren en la escena, próximos y distantes, se propongan ejercicios de recordación y ubicación espacial a partir de la observación, y en donde no siempre el actor es el centro del diseño, ya que existe la posibilidad de generar focos en la composición general.

En Grotowsky, referenciado mediante el estudio de la relación con el público, se propone estudiar no solo la estructura tradicional del teatro y en cada espectáculo abordado de manera distinta. También realiza un estudio de la respuesta de la voz y el movimiento, a la reacción que genera la relación de su emisión con el espacio y el público. Es decir, las reacciones sin contacto físico. Y un elemento que se usará hasta el día de hoy en la composición dramática: Un objeto o personaje imaginario en un punto específico del espacio.

En Eugenio Barba no se hace referencia específica sobre el diseño periférico, o más bien se hace en concordancia con todos los conceptos analizados anteriormente, sin necesidad de expresarlo como tal. Más para este tema, Decroux si añade específicamente: Toda línea ideal es un imán, y el público exige que quien se aproxime, la toque... Como una necesidad de la percepción del espectador de observar la proyección de las líneas e intenciones en el espacio y por tanto pasando por los límites de la kinesfera misma.

En la mima corporal, estos dibujos espaciales tienen definiciones que nacen de la experiencia misma de la práctica. Ejemplo de ello un nombre: Línea semi oval.

Señoras y Señores ¿Qué podemos hacer por ustedes?...

Es inevitable notar que la visión de la composición del diseño periférico de un coreógrafo sea rica en lenguaje. Así ocurrió con Dominick Bouruki, quien desde un principio y sin que muchas veces los bailarines nos percatáramos, se compusieron imágenes en movimiento, caracterizadas por el equilibrio de la escena. Así por ejemplo, si todo el grupo se encontraba en una de las diagonales traseras del escenario, la intención del movimiento o las acciones correspondientes, se realizaban hacia la otra dirección, haciendo una compensación de peso dramático, si así puede llamarse.

En concordancia con la necesidad, consciente e inconsciente del público, por encontrar una continuidad de las líneas propuestas por el diseño de la obra, expresada por Decroux, en algunos casos y me atrevo a decir que en la mayoría, se lograron continuidades que respondían a esta solicitud de percepción. Entonces como en el ejemplo de los cuerpos que rodaban hacia el foso, el público quedaba con la sensación de querer observar qué sucedía más allá de lo que podían captar con la mirada.

En otros casos como el de la bailarina sentada en el sofá puesto en un nivel alto del escenario, se generaron lecturas que son subjetivas a cada percepción, pero que finalmente lograron cautivar la atención del observador, gracias a su diseño con respecto al espacio y su desplazamiento en él.

Fue una obra con bastante movimiento en el espacio, con algunos silencios en desplazamiento, pero con construcción de quietudes activas dentro de la periferia.

6.2 BASES DRAMATÚRGICAS

6.2.1 CONTRASTE:

En Stanislavski característica que se estudia desde tres aspectos básicos:

1. El Físico: Desde las acciones y el movimiento, se estudian las "relaciones tónicas musculares" para el tipo de personaje y sus desplazamientos y relación de "ATENCIÓN EXTERNA".
2. El Emotivo y mental: A través de la "secuencia emocional" y sus curvas y los matices imaginativos (ATENCIÓN INTERNA).
3. La acción Vocal: Con el estudio de los acentos, las entonaciones y por supuesto de las inflexiones verbales.

En Grotowsky, abordado el contraste en concordancia con un término: *La Vía Negativa* Técnica para iluminar la estructura escondida de los signos, en donde se muestra la complejidad de las situaciones en su máxima simpleza decorativa. Es decir, cómo puede ser expresado un signo que requiere de bastante explicación, con solo el cuerpo, y no con elementos que redunden. Esto acompañado a la contradicción entre el gesto y la voz, la voz y la palabra, la palabra y el pensamiento y la voluntad y la acción, permiten que no todos los elementos vayan en una misma vía, de obvia representación para un mismo objetivo.

Ahora, en cuanto a Barba, la explicación tiene una mayor extensión a cerca del término contraste. Desde varios de sus principios así:

LOS OPUESTOS QUE SE ENCUENTRAN: Situaciones en la vida en donde hay un doble significado en oposición. Como la soledad de alguien rodeado por muchas personas, o la sorpresa de observar la vejez de una mujer cuando después de ver su escultural cuerpo de espaldas, muestra el paso de los años en su rostro. Y como base de la antropología teatral, el Bios escénico, que es la biología natural transformada para la escena, cuya base de vida es la incursión de otras lógicas (Técnicas) cuya base expresiva reside en la oposición.

Y con respecto al contraste en la composición, se precisa así: el momento justo para trabajar la pre expresividad en la composición, es aquel en el que es preciso desorientar un orden demasiado evidente o introducir un hilo de orden en la desorientación.

Luego, Decroux hace alusión a "la metáfora de lo inverso", en donde invierte la cronología teatral tradicional que consiste en poner en acción, en imagen, en escena, ideas ya concebidas y sugiere entonces al espectador ideas contrarias a las de su apariencia. Con esto aclara que lo que el hombre introduce en arte es la desarmonía que encuentra en su vida: síncopas, contratiempos, encabalgamiento, dudas...

También y como elemento que se asocia al contraste, añade que es importante mostrar las ausencias: cosas que no se ven, hechos que no se ven y que pueden ser condiciones o causas del hecho precioso con el cual soñamos. Algo así como un subtexto de acción escondida, como razón de lo que podemos observar y que muchas veces no corresponde directamente a lo que se muestra.

Señoras y Señores ¿Qué podemos hacer por ustedes?...

Uno de los más importantes hechos reconocibles como contraste dentro de la obra, es el aparente bienestar en el que estamos sumergidos todos. Cuando alguien nos pregunta que cómo estamos, por inercia respondemos... bien. Así ocurrió en un ejercicio de composición de la obra en donde en un primer paso, logramos expresar que no estábamos del todo bien. Empezaron a aflorar los conflictos propios y externos que de cierta manera nos afectan a diario.

La reconciliación, como uno de los puntos básicos de la dramaturgia de la obra, generó la identificación de los problemas que nos aquejan y sobre todo los aspectos en los que tenemos parte con respecto a ellos. Descubrimos con éste ejercicio que todos los conflictos que nos rodeaban, tenían un origen en nosotros mismos, así creyéramos en un inicio que lo ocurría de esa manera. Ejemplo de ello: si me molesta la intolerancia del mundo, debo comenzar a ver qué es aquello que yo no tolero y como desde ése hecho, puedo empezar a solucionar que el problema desde mí. Todos tenemos parte en la solución. Fue una de las frases que escuchamos a menudo de la boca del coreógrafo.

El punto culminante con relación al contraste es que finalmente en el momento de la puesta en escena, todo el grupo mostró un ambiente de reconciliación interna, que se logró mostrar al público. Ésta tranquilidad estuvo expresada gracias a la expresión de cosas que no eran tan buenas, las cuales estaban presentes pero que con el pasar de la pieza se iban solucionando. Así por la relación de contraste, se expresaba la reconciliación desde la existencia misma del problema.

6.2.2 PUNTOS DE GIRO:

Stanislavski propone una estructura escénica que resulta práctica para la apreciación de los puntos de giro: La obra tiene un nombre y un tema general. Una línea de "SUPEROBJETIVO": hacia el cual se dirigen todas las acciones de la obra, desde la función de un objeto o la iluminación, hasta los personajes y las escenas. Así también éstas últimas tienen sus propios "objetivos" y se definen por lo general desde el nudo o problema central que ésta presente: De esta manera se crea un nombre para la misma y todas las acciones que en ella ocurren responden a ese "OBJETIVO". Con esta división son claros los momentos de la obra y los posibles giros dramáticos que estos puedan tener.

Grotowsky define los puntos de giro de manera más simple: Mostrarle al espectador siempre lo que está oculto que es lo real. Así, se sorprende el curso normal que pueda tener la comprensión de la obra, por la presentación de situaciones que se creían aisladas de la misma.

Ahora, desde Barba, se encuentra una explicación con respecto al movimiento, a lo físico del concepto actualmente abordado: Como uno de sus puntos de partida, en el Sats, que se encuentra antes de un movimiento o entre dos, que en su momento puede ser alterado para generar sorpresa. Algo inesperado en lo que se creería sería la secuencia habitual de un movimiento a otro.

Y por último en la mima corporal, se establecen los puntos de giro como condición permanente de la expresión así: En la mima, lo previsto se convierte en imprevisto, para

volverlo real o si ya es imprevisto de por sí, hay sorpresa al reconocer su existencia. Es decir encontraremos desde el movimiento la relación de novedad que es transmitida de esta manera al espectador.

Señoras y Señores ¿Qué podemos hacer por ustedes?...

Reconocido como un término que nace desde el teatro mismo, el punto de giro, como elemento que refiere a la sorpresa y que si nos remitimos más atrás en el tiempo, llamado en la tragedia griega como "peripecia", que hace alusión a un cambio de fortuna inesperado.

El punto de giro hace que el espectador renueve sus construcciones de comprensión cuando está observando un espectáculo, le permite retomar la atención y comprender las lógicas desde otras maneras no previstas.

Con esta claridad uno de los elementos a resaltar es la naturaleza misma de la aparición de los solos en la obra. Sumergimos al público en ambientes de comunicación entre los bailarines. En relaciones de contact y unísonos realizados en el espacio. Y sin querer sonar pretencioso, aparece mi solo como uno de los momentos que generan un evidente punto de giro en la habitual comunicación que hasta el momento expresaba la obra. Considerado por algunos actores de la Facultad de Artes como un clown, éste espacio de solo viene después de una relación de contacto grupal, de lentitud y poesía del movimiento. Se presenta como una versión bastante cómica de un flamenco, que genera carcajadas en el público por su movimiento.

Claro está que no es el único momento. Si pensamos en la habitual manera de presentar las obras de danza contemporánea en las cuales por su lenguaje muchas veces algunos mensajes quedan sin comprender, la obra Señoras y Señores ¿Qué podemos hacer por ustedes deja realmente en el público una clara sensación de tranquilidad y reconciliación, lo cual se convierte en un punto de giro, para la habitual transmisión de estados de sensaciones. La manera de corroborar este resultado, se hizo a partir de las conversaciones, por parte de los bailarines, con el público, después de culminar la obra.

6.2.3 SILENCIOS:

Son generados a través de los "impulsos internos". Entre silencio y silencio se genera una acentuación dramática, desde el cuerpo, la emoción y mente y la acción vocal. Además de esto, los silencios y pausas son elementos integrantes del RITMO. Éstas son las apreciaciones de Stanislavski al respecto.

En cuanto a Grotowsky, no se encuentran referencias al respecto, sin embargo y por congruencia de cronología, es muy posible que su abordaje hubiese sido de similar aplicación al de su maestro. Mas ahora en cuanto a Barba, se explica el término en la no acción como acto, no pasivo, ni de abandono, sino de retención. Es la omisión de actividad en un máximo de intensidad. Es la acción que ejerce el tiempo sobre el espacio mediante la tensión que lo expresa.

"La estaticidad es un movimiento tal que no transporta el cuerpo del espectador, sino simplemente su mente".

BARBA.

Esto último como referencia a un término ya estudiado, el tiempo. En donde el silencio viaja a través de él, y se convierte en un eco dentro del mismo en un espacio mental o sensitivo.

Así entonces en la mima corporal puede comprenderse de manera similar el término con la aclaración de ser exclusivamente con respecto al movimiento así: la inmovilidad móvil, el punto máximo de la movilidad en quietud, lo expresivo. Así como se explicaba desde la antropología teatral, el momento anterior en el Sats, para el lanzamiento de una acción que por lo general es sorpresiva.

Siempre se ha buscado que los silencios en el teatro no impliquen pasivas, y así mismo se ha logrado en la danza.

Señoras y Señores ¿Qué podemos hacer por ustedes?...

Así como en la obra existían momentos de extremo movimiento, en donde el mismo expresaba la movilidad de los temas propuestos en el momento, habían momentos de quietud aparente, en donde por ejemplo, en una escena se encontraba sentada en el sofá azul, una bailarina realizando una acción pequeña con su cabeza. Para captarlo de manera precisa, el público debía centrar su atención en el hecho ocurrido, de tal manera que por reducción de sonoridad corporal y auditiva, la atención de los espectadores se magnificó.

Los silencios en la obra fueron utilizados como magnificación de los focos deseados dentro de la misma. Así también y por contraste, aparecían acciones simultáneas para establecer una atención precisa por parte de los observadores, se callaba una para dejar hablar a la otra y viceversa, de tal manera que en la gran mayoría de la pieza el silencio general no existió, pero sí se observó por cuestiones de no saturación.

6.2.4 REFUERZOS:

He aquí uno de los aspectos que más dificultó en la indagación de los autores, ya que se presenta como un concepto casi exclusivo en la danza y que quizás ocurre dentro del teatro físico con reiteración, con la atenuante que la elección de las fuentes no alcanza su abordaje. Sin embargo, dentro de la construcción de los entrenamientos, por lo general existen elementos de refuerzo que para fines comparativos pueden ser colocados dentro de éste ámbito.

El término como tal, no fue abordado por los dramaturgos o fuentes, aún así pueden apreciarse las siguientes consideraciones.

Entendidos como una reiteración o re exposición de elementos usados en la danza, existen refuerzos en lo que a Stanislavski respecta así: "LA LINEA CONTÍNUA DE MOVIMIENTO": Enseñanza tanto física (muscular y articularia) como energética y emocional, de la

concatenación de las conexiones corporales. Inicio y final del movimiento. Entonces siempre presente una secuencia ininterrumpida de acción y energía que reitera la continuidad de la misma, por más que haya pausas activas como en el caso de los silencios. Todas éstas apreciaciones se ven reflejadas en las acciones físicas, como elemento dramático que genera sentimiento y pensamiento a través del vivir empírico de la escena. Y de la "ACCIÓN VOCAL" en su estudio rítmico y de acento.

En Grotowsky, estudiados los refuerzos desde la manera en cómo se reitera la aparición de las acciones por parte de los impulsos. Éstos siempre presentes en las fases de cada cosa que ocurre con el cuerpo en escena.

Por otro lado en cuanto al teatro antropológico respecta, un refuerzo sobre la acción es negarla constantemente durante su ejecución, es decir, inventar infinitas variaciones en el curso de su desarrollo, que permita leerla de infinitas maneras, de tal forma que no pueda preverse el movimiento que está por venir. En congruencia con esto, la manera en como por ejemplo hablo en escena sin querer hacerlo, refuerza el hecho mismo de la comunicación, porque reitera su intención por medio de su negación.

Finalmente en lo que respecta a Decroux, no hay referencia directa sobre el término, más por la experiencia misma en clases de mima corporal, es evidente la utilización de las repeticiones en el movimiento para su estudio técnico y como principio mismo del término, para reforzar un concepto y generar recordación con el mismo. Éste hecho es evidente mediante la imitación de las máquinas para el estudio del ritmo.

Señoras y Señores ¿Qué podemos hacer por ustedes?...

Un claro ejemplo de los refuerzos utilizados en danza y con toda la carga expresiva que ello implica, es el ejemplo de la escena en donde los cuerpos ruedan hacia el foso del escenario. Es quizás un momento en donde la construcción de la exigencia técnica no fue muy fuerte, pero que sin embargo implica un peso dramático grande, ya que por su reiteración se reforzó el concepto mismo del movimiento, e invitó a los espectadores a querer significar el acto.

De igual manera ocurre con una de las escenas iniciales de la obra, donde cada bailarín, con el apoyo de todos los otros, se lanza de espaldas al vacío, para ser recibido por todos y elevado hasta la extensión de los brazos. Cada bailarín lo hizo por lo menos una vez, y por parte del público, se logró una aceptación del concepto de libertad y entrega. No solo fue un contagio kinestésico sino también de concepto y atmósfera.

De ésta manera y con estos ejemplos, la obra logró por medio de los refuerzos, fijar los mensajes fuertes de su propia intención.

6.3 TEMA:

Con respecto a la temática de las obras escogidas, las consideraciones para su elección son de una intensión general, las cuales expresan la manera en cómo cada autor considera los temas para sus obras.

Así Stanislavski nos habla a cerca de la importancia de determinar la idea dominante o hilo conductor. Los objetivos y el súper objetivo, ya explicados anteriormente, independientemente del tema que se escoja.

Ya con Grotowsky las consideraciones son más específicas: Los "mitos" que han sido transmitidos por la sangre, la cultura, la religión y el medio ambiente, que generan "inconscientes colectivos o súper conscientes". Es decir todo aquel tema que pueda ser comprendido por la generalidad del público, sin importar su contexto, ya que es inherente a su propia historia como ser humano. Como ejemplo: Religión (Cristo y María); Amor (Eros y Tánatos).

Ahora, Barba concuerda con la identificación de la mente colectiva y añade: El significado de las acciones va más allá del contexto pese a que su estudio se hace desde su valor energético - dinámico - aplicable a cualquier resultado. (Significados imprevistos). En muchos casos la temática se ve construida durante el hacer. Siendo esto último un pensamiento bastante contemporáneo con respecto a los temas a elegir.

Por otro lado Decroux prefiere la simplicidad de los temas contados, por medio de obras miniatura donde propone temas figurativos o no, que se pueden referir a un oficio, una acción, a la vida cotidiana, deportiva, espiritual, pero también a un sentimiento, un pensamiento una impresión, etc. De esta manera se concentra en la complejidad de la simpleza.

Señoras y Señores ¿Qué podemos hacer por ustedes?...

La reconciliación y el espacio de sensaciones. Cómo hacer parte de la solución y no del problema. Sea el que sea. Es un tema universal tratado desde la particularidad de cada intérprete, de tal manera que es legible en cualquier contexto.

Desde el movimiento abordado con las dinámicas y las contracciones musculares necesarias para que la reconciliación entre los bailarines ocurriera. Desde la palabra, por medio de la expresión de los miedos, problemas y cuestionamientos.

El coreógrafo se basó en la problemáticas universales llevadas a la particularidad y en las individuales, magnificadas al colectivo. De esta manera el público estuvo conectado con las cuestiones mismas de la obra.

6.3.1 OBJETOS:

El abordaje de los objetos en Stanislavski hace parte del elemento ya mencionado como: *Atención Externa*, dentro de la cual se le apoya al actor en su propósito de concentrarse en su propio sentido de verdad. Ésta rama de la atención en escena, se destina hacia los objetos, pero su origen reside desde (Quién, cómo, cuándo, dónde y por qué, tiene lugar lo que sucede), así le proporciona un propósito al término que referimos.

En cuanto a Grotowsky, se hace una gran salvedad en cuanto a los objetos refiere, lugar en el cual, por la naturaleza misma del *Teatro Pobre*, se reitera la necesidad de limpiar la construcción escénica de elementos que se encuentren dentro de la propia expresión de cuerpo. Así durante los conceptos de iluminación, escenografía y demás, se explicarán bajo ésta premisa.

Por su parte, Eugenio Barba refiere el término así: El objeto suscita una reacción afectiva en nosotros, que se ve reflejada en la manera en que los músculos se disponen para absorberlo. Entonces se genera una equivalencia del significado de los objetos a parte de su obvio querer decir. "La idea de la cosa representada por otra cosa". Y añade un grupo de preguntas, las cuales considera necesarias al momento de utilizar objetos para la escena: ¿Cuál es su columna vertebral? ¿Cómo se mueve? ¿Puede marchar, volar, bailar, deslizarse? ¿Y su ritmo? ¿Es veloz? ¿Puede hacerse lento? ¿Es pesado? ¿Puede volverse ligero? ¿Cuál es su temperamento? ¿Qué asociaciones puede despertar que sea posible negar enseguida? ¿El objeto tiene voz? ¿Cómo hacer surgir sus potencialidades sonoras? ¿Cómo estructurarlas en melodía, en acentos que subrayan o contradicen la acción?...

Y de otro lado, Etienne Decroux, en ocasiones utiliza objetos, mesas, sillas, telas, que están totalmente integradas a la actuación y no como simple escenografía. Así el objeto se convierte en una extensión del trabajo corporal, otro vehículo para materializar el pensamiento o el sentimiento, añadiendo que es la materia la que provoca la acción, la que determina el cómo del movimiento. La cosa define la eficiencia de su uso (el esfuerzo). En términos más sencillos: Incentivan el juego en la escena.

Así con toda esta importancia colocada sobre el tema concluye diciendo que los objetos tienen un contenido que significa su hacer en la escena, el cual es colocado por el actor.

Señoras y Señores ¿Qué podemos hacer por ustedes?...

En la obra pueden distinguirse objetos, los cuales funcionan como escenografía, y los cuales serán analizados desde éste punto de vista en el subtítulo que lleva ese nombre. Es el caso de un sofá azul, y una pantalla semitransparente. El primero, sin embargo, cumplió la labor de objeto, porque no sólo se limitó a la generación de un espacio o atmósfera determinada. Sino que siempre estuvo en constante movimiento por parte de los bailarines y generó distintos tipos de utilización para la composición de mensajes. No siempre se encontró apoyado sobre el piso, sino que como ya se mencionó anteriormente, en algunos casos se ubicó en niveles altos, medios y bajos. Por su parte, propició la congregación de momentos en los que el grupo requería estar junto, pero también funcionó como superficie, no solo de soporte sino de interacción con el movimiento. Así se convertía tanto en un apoyo, como en un refugio para la intención de las acciones.

Un ejemplo de ello, es una escena en donde mientras el grupo avanzaba como olas hacia el espaldar del sofá, una bailarina que construía una frase de acciones y movimiento en él, decidía alejarse de su soporte y refugio, para ser obligada a regresar a él. El significado literal del objeto podría no distinguirse a primera vista, sin embargo y en concordancia con las definiciones encontradas en los dramaturgos, el sofá respondió para nosotros preguntas como ¿Cuál es su columna vertebral? ¿Cómo se mueve? ¿Puede marchar, volar, bailar, deslizarse? Y claro, ¿Cuál es su peso?, que en muchas oportunidades se investigó a manera de laboratorio y cuyos resultados se llevaron a la escena.

Algunos otros elementos como vasos de cristal, cumplieron una labor literal a la de su uso, para que por congruencia a una situación cotidiana de conversación, nos brindara a nosotros como bailarines, la posibilidad de tomar agua mientras ocurría la escena. Un beneficio tanto para el bailarín como persona, como para el rol desempeñado en la situación.

6.3.2 ELEMENTOS SONOROS:

Utilizado en Stanislavski por medio de la voz como primordial elemento sonoro. Cargado de un SUBTEXTO, que va acompañado de una secuencia ininterrumpida de imágenes (IMAGINIACIÓN), como apoyo al desarrollo vocal. Es decir, cuando se decide hablar en escena, hay un significado de base que puede tener o no relación directa con las palabras que se oyen y que se conoce entonces como subtexto. Y mientras tanto en la mente el actor construye a partir de su imaginación, una secuencia de imágenes asociadas al texto, que corren a manera de película y apoyan mentalmente la interpretación de la sonoridad de la voz. Por tanto concluye que los elementos sonoros transmiten el tempo-ritmo del contenido de la obra.

Ahora, más allá de que hayan palabras o no, Grotowsky añade a la utilización de la sonoridad de la voz esto: Se precisa un desarrollo de la espontaneidad instantánea del aparato vocal del actor, a partir del estudio de la técnica, en donde los resonadores son estudiados en todo el cuerpo y además se debe generar una apertura de la laringe. Son éstos términos de la técnica vocal, pero para entender un poco el abordaje de los resonadores, podría decirse que uno de ellos es el pecho, identificado por su vibración al pronunciar un sonido, y el cual permite que se condense la potencia de lo audible. En cuanto a la apertura de la laringe, se hace necesaria por la disposición del canal por donde sale el aire convertido en voz, gracias a las cuerdas vocales. De lo contrario, se impediría su paso.

Además de la continuidad en éste estudio Barba añade que el flujo de nuestra energía, como proceso mental y somático, se concreta en la acción de hablar y cantar. Entonces por relación directa, la *acción vocal* se corresponde con la *acción física*, en algo que él define como: (El cuerpo - boca).

Por su parte, Decroux inicia la explicación sobre éste tema diciendo: La mima es una serie de acciones presentes, entonces la palabra solo puede evocar cosas ausentes, dando con esto a entender la prioridad que tiene ésta sobre su trabajo técnico. Pero entonces cuando después de veinte años de preparación del cuerpo, se decide utilizar el aparato vocal, se hacen las siguientes salvedades:

La voz debe ser utilizada mediante 4 elementos de dicción:

1. La inflexión que es esa línea curva, cóncava o convexa que modula la voz, entre un tono u otro y es diferente de la entonación.

2. La rapidez calculada de sonido o silencios.
3. Imprimir fuerza física (explosiva, empujada, lenta o dilatada).
4. Todo en conjunto hace la expresión de la voz.

Y también añado que no se le debe dar más música de la necesaria a los textos, es decir: fijarse en su musicalidad explícita., ya que mediante una sola expresión se comunica la acción y el modo de hacerla.

Señoras y Señores ¿Qué podemos hacer por ustedes?...

Como más grande ejemplo de la utilización de los elementos sonoros vocales, en la primera escena de la obra, un bailarín indagó sobre las inflexiones vocales, mediante la expresión de un texto explicativo, sobre la reconciliación. Allí la acción o movimiento que acompañaba a la voz, muchas veces, de hecho casi siempre, estaban en relación indirecta sobre lo que se decía, elemento que me recuerda los ejercicios teatrales utilizados para individualizar el texto de la acción, o por medio de acciones distantes al significado de la situación, lograr imprimirle el sentido necesitado al mismo.

Acompañado a esto, los movimientos generados por el bailarín, hacían que la expresión del texto tuviera cierto aire de confusión, no por parte del bailarín, sino del sentido mismo del parlamento, y también le imprimieron un ámbito de energía y vigorosidad a las palabras.

Por otro lado, se buscó la relación directa del impulso vocal, con el físico, mediante la exclamación de un "yo". Allí, como acto seguido, la persona que lo decía, mantenía la proyección de la palabra, mientras era alzado y transportado en el espacio, generando una expresión de placer y libertad.

En cuanto a las conversaciones y expresión de inquietudes, problemas e inconformidades, los cuales fueron momentos de la obra, se realizaron de manera naturalista, y surgieron muchas veces de la necesidad instantánea de la situación. Por tanto el hecho físico y la afectación por medio de la atención externa de los bailarines, generaba, la expresión vocal. Éste hecho permitió que estas intervenciones, generaran identificación inmediata por parte del público.

Por último, la voz cantada también estuvo presente en la escena. Allí, mediante la interrupción de una situación danzada y en acción, una bailarina intervenía en la misma, por medio de la entonación de una tonada que hacía referencia al tema de la obra, pero que por su manera de expresarse, generaba una ruptura de lo profundo de la situación y la hacía cómica y amena. Fue un punto de giro o peripecia de tinte melódico.

6.3.3 OBRA TEXTO-PINTURA:

Mediante éste término, se pretende analizar si los abordajes de las obras, tienen una base dramaturgica que pueda residir en algún texto de base o pintura, que fuesen fruto de su inspiración. A esto Stanislavski no hace comentarios, sin embargo por tratarse del teatro naturalista y en herencia al teatro clásico, las obras seguían basándose en textos escritos por dramaturgos reconocidos. Allí se respetaba la estructura léxica y dramaturgica que el escritor había plasmado.

Con respecto al tema, Grotowsky asevera que independientemente del texto que utilice, debe encontrar en él, la conservación del abordaje de las raíces profundas de la psique.

Cómo se mencionaba anteriormente en la sección que refiere al tema, la comprensión colectiva del texto es importante para este dramaturgo, por tanto su identificación debe ser universal y a eso se refiere cuando habla de las raíces profundas de la psique. Y añade que el texto es un incentivo para que el actor se trascienda a sí mismo, a través de las reacciones humanas e "impulsos", Con la influencia del contexto actual.

En cuanto al teatro antropológico la única salvedad, de sobre dónde reside el basarse en algo, para realizar una obra, recae en la metáfora como elemento importante para transmitir la experiencia. Así reconoce al actor / bailarín, como un artista que es capaz de utilizar los elementos metafóricos para la expresión de sus situaciones escénicas.

Y siguiendo una línea similar, Decroux arguye que sus obras se basan en la abstracción de significados. Un ejemplo de ello es el papel del torero, en donde se representan a dos cuerpos: el torero y el toro, enfrentados en un ritual de muerte.

Además de esto, sobre la utilización de obras escritas añade: Es importante encontrar la expresión del movimiento, entendiendo que el dramaturgo no transmite todo su pensamiento a partir de las palabras. Le confía al actor una parte del trabajo expresivo. Así reitera la libertad que el actor tiene sobre la interpretación de un texto.

Señoras y Señores ¿Qué podemos hacer por ustedes?...

En la obra no nos basamos en algún texto dramático ya escrito, ni tampoco en imágenes como pinturas o instalaciones de arte. Sin embargo, el surgimiento de los textos tuvo su origen en las experiencias propias de cada bailarín, si se quieren tomar éstas como fuente, o como recurso de refuerzo.

A través de los ensayos y las tareas que pedía el coreógrafo, el anotaba para sí, lo que consideraba era importante dentro del discurso de cada uno, y lo que a su juicio, creía que era un incentivo para la creación, no solo de argumento hablado, sino de movimiento. Estos textos referían temas como nuestras necesidades, nuestras angustias, deseos y represiones, nuestras alegrías y dudas, siendo con esto consecuentes a la necesidad de la utilización de temas que hicieran referencia a la consciencia colectiva y a la universalidad de las afecciones.

También por el conocimiento del coreógrafo acerca del tema de la reconciliación, se utilizaron textos de su creación, en donde recogía toda su experiencia argumentativa a cerca del tema y se colocaban en diferentes momentos de la obra, como parlamento, por ejemplo, del bailarín que realizaba las acciones y los textos al inicio de la obra.

6.3 INTERPRETACIÓN

6.4.1 INTENSIÓN ¿QUÉ?:

Entendido como el hecho mismo de lo que acontece en la escena o en el proceso de creación. Qué es lo que realmente se hace en cada uno de las corrientes a analizar. En ese sentido definido por la palabra intensidad, se evidencia en Stanislavski mediante la acción física y vocal, acompañada del mundo interno del personaje. Entonces lo que podemos apreciar como producto palpable de la intención del personaje, se plasma en la acción que este realiza, y con ello todo el estudio que de ella se desprende, y la misma expresión vocal, que van a ser finalmente los entes materiales con los que el actor cuenta para expresar.

Por su parte, en Grotowsky podría hablarse de la intensidad de su corriente como el estudio de la representación, en un hecho de transgresión y por otro lado el "teatro pobre de artificios". Es decir transgresión como un hecho que no solo se basa en la representación de personajes y situaciones, sino que genera en el actor un nivel de reconocimiento y transformación tal de su ser, que le permite comunicar de manera fidedigna, el fruto de lo que realmente quiere expresar.

Ahora, el teatro libre de artificios, como la base de la intensidad de la corriente Grotowskiana, en la cual precisamente es el cuerpo mismo con sus posibilidades biológicas y sensoriales, el que es capaz de generar condiciones de tiempo, espacio, estatus, ritmo, peso, emoción y acción, sin la necesidad de agentes externos como lo sería una escenografía o el vestuario mismo. Esto no quiere decir que las obras de Grotowsky fueran desnudos teatrales, literalmente hablando, sino que la utilización de cosas que no fueran el mismo actor, debían estar perfectamente justificadas para denotar su existencia en la escena.

Para el teatro antropológico, como base de su intensidad, se ubica en primer lugar el término BIOS ESCÉNICO, que es la presencia del actor, quien logra mantener la atención del espectador antes de transmitir cualquier mensaje, como en el ejemplo del depredador del cual puede leerse su intensidad antes de realizar la acción de atacar. En este mismo sentido, las técnicas extra cotidianas como principio para estudiar la pre expresividad, y el pensamiento como uno de los motores de los gestos y las contracciones musculares. Notando con esto que la evolución temporal de este concepto hasta ahora, de autor a autor, no niega la anterior, sino que complementa su estudio y más bien enfatiza en lo que a bien tenga enfocar.

En Decroux las consideraciones son las siguientes: La actitud es más importante que el gesto mismo e incluso más que el movimiento. Denotando que sea cual sea la técnica que usemos para la elaboración de nuestro lenguaje escénico, es importante la actitud, la intensidad, que se imprime a la acción, sea vocal o física, ya que de esto depende su tinte, es decir, su cómo. Y refiriéndose al mismo tema añade: El mimo no produce sino presencias que en lo absoluto son signos convencionales (texto). Y si llegara a producir tales signos, moriría: convertido en una especie del género que llaman verbo, dejaría de ser hermano del dibujo, de la estatuaría, de la pintura. Dejando en claro qué es lo que hace la mima corporal.

Y por último, aclara Decroux que en la mima, "un pensamiento se expresa corporalmente a través de la fracción de recorrido posible y no tiene relación con los músculos y el movimiento

como tal, sino porque expresa por necesidad la idea: es fiel al pensamiento sin esfuerzo. Es la marcha del pensamiento²”.

Señoras y Señores ¿Qué podemos hacer por ustedes?...

Tenemos como la intensidad de la obra, en un sentido motor, la expresión de un lenguaje que es el contact. Allí dos o más cuerpos unen su ser entero para comunicarse en relación física, mental y emotiva, y con ello comunicar las contenciones, relajaciones, nudos y conflictos pero también desenlaces y soluciones que los cuerpos mismos hacen cuando conversan.

Lo anterior, en concordancia y paralelo al tema e intensidad misma de la dramaturgia argumentativa de la obra, y como ya se había mencionado, la reconciliación era la protagonista.

También y en respuesta al qué de la obra, se nos dijo muchas veces por parte de las apreciaciones del público, que la pieza era considerada como un espacio en donde los bailarines comunicaban un estado de tranquilidad y unión por la solución de sus conflictos internos, tanto recíprocos entre personas, como individuales. La obra fue descrita no como un espectáculo de danza en donde no había asombro por las habilidades motoras o técnicas de sus bailarines, sino por lo grandioso de su atmosfera y mensaje.

6.4.2 DECISIÓN: ¿CÓMO?:

El cómo de Stanislavski fue analizado desde la *circunstancias dadas*, los cuales son elementos imaginarios que son el argumento de la obra los hechos y sucesos, la época, el tiempo y el lugar, condiciones de vida, producción, decorado, luz y vestuario... Todo dado por la imaginación y las atmósferas que ello genere en los actores y por tanto en la obra en general.

El *Si* condicional, que refiere a las situación que ocurriría si... esto o lo otro fuera de tal o cual manera. Por ejemplo: cómo sería su percepción al leer este trabajo si hubiera sido impreso en hojas perfumadas de jazmín... esa imagen generada a partir de la imaginación como estímulo natural al subconsciente del actor.

Por otro lado la atención tanto interna como externa, ya explicadas anteriormente, y por último el elemento de la verdad, explicado como un hecho en el cual, en la vida real el subconsciente es el que asegura la lógica y estabilidad de las acciones, pero en la escena se vuelve un hecho consciente.

En Grotowsky la intensidad se encuentra en el estado mental necesario, que es una disposición pasiva, para realizar un papel activo. Mediante también, una técnica de eliminación: “El actor no debe preguntarse ¿Cómo hago esto?, sino eliminar los obstáculos que se le presentan”. Y

² DECROUX, Étiene. Palabras sobre el mimo. Pag. 144. Traducción César Jaime Rodríguez. Ed. El milagro. México. 1994.

por último mediante la generación de la partitura de movimiento, que es la esencia de las acciones en la escena y en donde está incluido todo.

En Barba ocurre bajo varios parámetros, como por ejemplo la utilización del ESQUELETO / CUERPO, para entrar y salir de una actitud escénica y técnica específica con respecto a la actitud del cuerpo. Es decir, yo poseo un esqueleto al cual incorporo una técnica u otra y lo visto de ballet, o de moderno por ejemplo.

De igual manera, Barba arguye que no es necesario conservar una sola manera de organización o composición, sino que pueden haber varias trabajando en simultaneidad sin generar conflicto.

Por otro lado la pre expresividad como elemento en un nivel operativo (El cómo), que se vuelve un objetivo en sí mismo, organiza el bíos escénico y desarrolla posibilidades inesperadas de significados. Y la Psicotecnia que propone Stanislavski, como un elemento que no es únicamente realista o para los actores realistas, sino que es un principio de la relación entre partituras y acciones físicas y subpartituras. El Cuerpo-Mente sea cual sea la propuesta escénica.

Y añade que el Bailarín/Actor conserva siempre un horizonte privado tanto de acción como de mente que está como "Sub" de lo que el público puede ver.

Para Decroux la decisión acontece a partir de dos realidades:

1. La mima está llena de artificios, pero quien la realiza, es el cuerpo, que permanece.
2. Otras artes expresan a través de la palabra o la piedra tallada, la mima lo expresa haciéndolo. A TRAVÉS DEL CUERPO.

Y concluye con la idea que para que el arte sea, se necesita que la idea de la cosa sea dada por otra cosa, por un principio de comparación. Lo que conocemos en muchas ocasiones como abstracción por analogía.

Señoras y Señores ¿Qué podemos hacer por ustedes?...

Decidió el coreógrafo realizar la obra bajo la premisa inicial de la reconciliación, sin establecer un orden inicial de construcción. Es decir casi hasta el último mes antes de ser presentada la obra, conocimos el real orden de las escenas de la misma. Así aleatoriamente se fueron construyendo las partes de la pieza y por sentido composicional de la obra fueron encontrándose las uniones entre unas y otras generando nuevos sentidos, así como Barba decía sobre la posibilidad de construir el sentido en el transcurso del hacer. Éste elemento es usado comúnmente por la danza contemporánea ya que las dramaturgias rara vez volvieron a ser de tinte lineal.

Como por lo general el trabajo de limpieza del movimiento, cuando de una técnica se trata debe pasar por un filtro de limpieza y rectificación, las clases técnicas fueron encaminadas a la comprensión de la relación en contact, pero también a la sensibilización del espacio propio de sensaciones que nos permitió construir momentos de auténtico. Es decir movimiento auténtico.

Establecimos de igual manera leyes y normas sobre las cuales trasegar y seguir, ya que muchas de las situaciones que acontecían en las escenas eran improvisadas, por tanto, también, se

hicieron clases para la comprensión del universo grupal. Allí se generaban lecturas más claras entre los bailarines en todos los aspectos que al ser compone.

Entonces como conclusión del cómo de la obra Señoras y Señores ¿Qué podemos hacer por ustedes?, se entrenó sobre todo el carácter de la reacción inmediata bajo la ley de la tranquilidad y disposición, ya que las situaciones podían ser cambiantes. Y por otro lado momentos que se fijaron para ser repetibles de igual manera todos los días, pero que servían de base para lo imprevisto.

6.4.3 PRECISIÓN ¿POR QUÉ?:

En relación a la precisión, para Stanislavski surge en respuesta a las necesidades internas del personaje, por medio de *LA VOLUNTAD Y LA EMOCIÓN*. Es decir, los acontecimientos mismos de la obra, tienen una razón de ser que emerge de la justificación interna de cada personaje, la cual ve la necesidad de expresarse y juntarse a las acciones de la obra. A esto lo llama como: Fuerza motivadora del actor que determina el desear y el experimentar.

En Grotowsky las situaciones ocurren porque la precisión permite la utilización desde el impulso hasta la acción, lo cual resulta concurrente a la dialéctica humana.

En Barba se explica el por qué del estudio de la pre expresividad, cuyo trabajo está preparado por el actor para el hecho creativo, se incorpora al género del teatro escogido y es una finalidad misma y no un medio. Es decir es aplicable a cualquier técnica de teatro o danza... cualquier técnica escénica.

“La precisión define la calidad y la presencia, mediante los impulsos y los contra impulsos. Cuando la forma cambia y altera el contenido (se desangra), pierde precisión”.

EUGENIO BARBA

Ahora, por el lado de la mima corporal no se encuentra literalmente una alusión al término, sin embargo se aprecia por la necesidad de expresar con el movimiento propio, que no es danza, las vivencias propias del ser. Así se sumerge en un estudio minucioso de las posibilidades del movimiento, desde la mima.

Señoras y Señores ¿Qué podemos hacer por ustedes?...

El elemento de la precisión se asocia al porqué, ya que ésta pregunta es la que determina si la acción está de acuerdo o no con los propósitos de la obra misma o la circunstancia específica.

Creo que la manera más sincera de responder a este término desde la obra, sería explicar, el por qué el coreógrafo escogió el tema de la obra.

En primera medida, cualquier relación humana que se establezca requiere del entendimiento por parte de los lados a dialogar, situación difícil dentro del grupo. Así que un elemento básico que propició la precisión del mensaje de reconciliación, fue el entrenamiento, a veces terapéutico, que generó en todos los bailarines de la pieza, una consciencia abierta a la

comunicación y la comprensión. En esa misma línea, el trabajo de contact y release, requiere la mayor efectividad en el movimiento con el mínimo esfuerzo muscular, lo que necesita de una musculatura libre de tensiones y preocupaciones, observando que el tema conceptual de la obra es precisamente el mismo tema motor en sí. De esta manera puede explicarse la precisión de las necesidades expresadas en la obra.

Así entonces en relación directa de significados, el coreógrafo encontró la manera de introducir a los cuerpos de los bailarines en un espacio de sensaciones propicio para precisar el mensaje que quería dar a los espectadores.

6.4.4 RELACIÓN ¿PARA QUÉ?:

Básicamente en el análisis de éste término se indagó no solo en el para qué, sino también, en el para quién. De tal manera que el término relación se comprende como un ámbito en donde un concepto, situación, acción, movimiento y demás, logran trascender del emisor y se convierten en mensaje con un propósito. Así, Stanislavski Arguye como primera medida, que las necesidades de los personajes de una determinada escena son los incentivos mismos para querer conseguirlos, como sus ambiciones, pensamientos y sentimientos. De esta manera se aboga por la consecución del objetivo propuesto.

De parte del autor del teatro pobre, Grotowsky, se encuentra el reconocimiento de la intimidad en lo público, como uno de los aspectos a estudiar por parte del actor, y que genera experiencias colectivas de parte y parte. (Actor y espectador).

“No debe el actor tomar al público como un agente de referencia, pero tampoco descuidar su existencia. No se actúa para la audiencia sino para confrontarse con los espectadores.”

GROTOWSKY

Como manera concluyente, un pensamiento bastante contemporáneo a cerca de la relación con el público por parte de este estudioso del teatro. Refiere la necesidad de buscar la percepción, más que el entendimiento por parte del público.

Ahora, en lo que respecta al teatro antropológico, como elemento que sirve para expresar se encuentra el *PRINCIPIO DE EQUIVALENCIA*: Allí lo expresado normalmente en lo temporal, se equivale espacialmente. (Empujar siendo empujado), la acción es real pero no realista. Y es el para qué del diseño de la expresión. Y en consideración con la existencia del espectador, determina el destino para el cual se hacen las obras escénicas... para la memoria viva del espectador que no es un museo sino metamorfosis y es un testamento que se hereda no en su totalidad. Es decir, la subjetividad de su comprensión será siempre cambiante.

Añade también Barba, que no necesariamente debe haber una intensión por parte del actor, siempre y cuando la acción sea real, adquiere un significado para quien la observa. Y con respecto a la relación con un partenaire en la escena, sería el segundo nivel de organización de las escenas momento en el cual las parejas juntan sus acciones sin darle un sentido más allá de la comunicación.

Por último en lo que a Decroux respecta, la única salvedad hecha con relación al término, refiere la importancia de generar movimiento para captar el interés del espectador, así sea en quietud.

Señoras y Señores ¿Qué podemos hacer por ustedes?...

Hay varios tipos de relación establecidas en la obra. En primer medida, y con respecto al trabajo de dueto, trío o grupo, tal cual explica Eugenio Barba en su libro La Canoa de Papel, en un segundo nivel de organización escénica, concluimos con el coreógrafo, unir dos o más espacios de sensaciones para provocar la comunicación, y propiciar atmósferas compartidas. Con respecto a los objetos, y como ya había referido, el aprovechamiento de las posibilidades que el sofá brindó, hizo que sus medios de investigación para la expresión, lograran una relación con el espectador.

Ahora, llegando al tema del receptor de todos los mensajes que construimos como obra, logramos el objetivo que muchos de nosotros no nos propusimos, y no sé si el coreógrafo lo estimó así desde un principio, y el hecho de reconciliar el espacio mismo de sensaciones de quien nos observaba.

La obra sirvió para la sensibilización de los conflictos que residen en todos y cada uno como seres humanos, y que así los llamemos de distinta manera, todos tenemos parte para lograr su solución, por más lejana que nos parezca.

No todo el espectáculo ocurrió en el escenario. En el principio de la obra, el público era recibido por varios duetos de contact, que se encontraban a lo largo de las escaleras hasta llegar a la silletería del teatro. Con esto haciendo un completo rompimiento de la cuarta pared, e incluyendo al espectador, como actor activo del mensaje de la obra desde un principio.

Por otro lado la sensación de mayor cercanía de los bailarines, como en el momento de las rodadas por el piso hasta caer por el foso, generaron sensaciones en la percepción misma del movimiento.

Creo que se logró el objetivo para el cual fue hecha la obra, en relación al público.

6.5 ELEMENTOS CONSTITUYENTES

6.5.1 VESTUARIO:

Se contempla el vestuario como un elemento que de por sí tiene un lugar en la apreciación de los factores que van a acompañar la obra. Es decir, más las aclaraciones hechas al respecto, son referentes al énfasis que tiene el trabajo interno del actor, añadiendo con esto que es preciso tener en cuenta que no existe solamente un vestuario físico del personaje sino que también hay uno para el alma. Entonces entra a jugar un papel principal el trabajo sobre la psicotécnica, que es el término con el que se conoce el método Stanislavski.

Por su parte, Grotowsky aclara, por si han quedado dudas al respecto, que el vestuario debe ser eliminado, para ahondar en la capacidad del actor de generar con su cuerpo la silueta

deseada. De tal manera que la necesidad de trabajar la expresión propia de la corporalidad del actor, está por encima de representar con su vestuario la personalidad o carácter del mismo.

De otro lado, Eugenio Barba no se molesta en nombrar el término en sus apreciaciones, ya que como hemos visto su enfoque de trabajo contemplaría en quizás una última oportunidad el abordaje del vestuario.

En cuanto a Decroux, el vestuario es considerado como una decoración portátil, y expresa constantemente que la actuación es del interior y el decorado es simplemente exterior y complementario.

Señoras y Señores ¿Qué podemos hacer por ustedes?...

Esta herencia que nos deja la evolución del trabajo del cuerpo sobre cualquier artificio que resulte decorativo, ha sido plasmada en las obras de la actualidad. Por supuesto a no ser que se trate de un trabajo sobre el mismo, vestirse para la escena implica una etapa final del trabajo en donde por supuesto se complementa la construcción de sentido de la obra.

Así, en la obra se tomó como una decisión, no final, porque llegó un momento en que surgió la necesidad de observar la personalidad de los bailarines dentro de la temática misma de la obra. Entonces, primero se construyó el movimiento y luego, cuando cada persona tenía una parte individual en la obra, se nos solicitó vestirnos en concordancia a nuestra personalidad, ya que no estábamos representando personajes, sino más bien presentando nuestro ser propio.

Cada vestuario fue distinto pero no discorde en el conjunto, y mostró a un grupo en el cual cada uno tiene diferencias que no necesariamente son motivo de conflicto, sino más bien de reconciliación.

No dedicamos mucho tiempo a la elección del vestuario, ni se trabajó la construcción de movimiento en razón a él, sin embargo se procuró que fueran decisiones pertinentes.

6.5.2 SONIDO:

Para Stanislavski resulta un trabajo interesante de analizar cuando en relación a la danza, el sonido es estudiado, ya que es un promotor de continuidad de movimiento, generando un ritmo energético y corporal con acentos, pausas y quietud y respetando siempre la base del ritmo.

Si consideramos que cada escena tiene una musicalidad propia, y el texto es considerado como un elemento sonoro, se hace pertinente el estudio de las entonaciones, pero también la indagación de la sonoridad propia de los objetos y los cuerpos. Entonces, Grotowsky se fija minuciosamente en la producción que sonoramente salga de las escenas, para aprovechar la utilización de la riqueza auditiva que surja. Cada paso, respiración, o el pasar del segundero en el reloj, es susceptible de tener un foco como elemento sonoro.

En Decroux se contempla el sonido como una condición que es aplicable al mimo, en donde frecuentemente utiliza música y sonidos, componiendo con ayuda de diferentes fuentes

sonoras (sierras, pistones, frotamientos metálicos, etc). Entonces en la mima corporal, se procuró no hacer énfasis en una música preestablecida, sino en la creación de la misma, con elementos cercanos a los propios actores.

Señoras y Señores ¿Qué podemos hacer por ustedes?...

La sonoridad de la obra tuvo varios puntos a resaltar. Como primera medida la elección musical, que estuvo en manos del coreógrafo, surgió del criterio y gusto propio de la concordancia que pudiera tener ésta con la intención misma de las escenas. Como en un modelo de ensayo y error, se escogieron las pistas musicales, las cuales tenían un tinte de composición contemporánea y aleatoria. Primó lo instrumental sobre lo vocal y la generación de atmósferas.

No toda la obra estuvo acompañada de la música referida anteriormente, sino que también la voz cantada y hablada tuvo parte en la sonoridad de las escenas. De hecho en grupo, hubo un momento de canto en coro, que acompañaba una escena de carácter minimalista en cuanto al movimiento para complementar la carga dramática del momento.

Por último, en el momento de la culminación de la obra, queda escuchándose un cuerpo en blackout que continúa moviéndose en el espacio.

6.5.3 ESCENOGRAFÍA:

En Stanislavski, el uso de la escenografía se contempla al igual que el vestuario, teniendo en cuenta una importante salvedad que se hace: El decorado es más importante para el personaje que para el público. Es un elemento que genera la atención externa del actor para incentivar su imaginación y por tanto su mente creativa. Esto hace que el espectador perciba la verdad escénica, no de manos de la escenografía, sino de los personajes gracias a ella.

En Grotowsky igualmente eliminada por efectos de la vía negativa, para el estudio del uso controlado de los gestos y la generación de atmósferas por parte del actor. Ésta forma de abordar el concepto es de similar aplicación para Decroux, quien hace salvedades, teniendo en cuenta que se utilizara. Así, trabaja ésta por la tridimensionalidad para hacer lucir o proteger al personaje o para suplir la imaginación del actor, pero nunca colocada gratuitamente.

La escenografía en la mima corporal puede ser sustituida con la presencia de los relieves de todas las acciones imaginarias del actor. Ya que durante los veinte primeros años, así como con la utilización de la voz, Decroux prohíbe el uso de elevaciones taburetes, terrazas, balcones, etc. Por tanto el actor mismo debe dar cuenta de esas diferencias.

“La escenografía proporciona una ocasión suplementaria para la acción, es decir, termina comunicando.”

DECROUX

Señoras y Señores ¿Qué podemos hacer por ustedes?...

El único elemento escenográfico utilizado dentro de la obra, aparte del ya conocido sofá, que como se presentaba, hacía las veces de objeto, era una pantalla semitransparente de dos metros y medio de alto por otros dos de ancho, la cual era móvil a través de un sistema de rodachines. Sirvió como marco para algunas escenas como mi solo, allí aparte de ocurrir detrás de ella, iba acompañado en diagonal por dos luces frontales movibles, que aumentaban el foco de la acción en la penumbra del espacio. Esto procuraba la comunicación de un espacio íntimo para la realización del mismo.

Por otro lado hizo las veces de marco para situaciones que ocurrían frente a ella, como es el caso de la reunión del grupo para un momento de charla natural sentados en el sofá. Además de esto, unas proyecciones de diapositivas durante distintos momentos de la obra, hizo que éste elemento escenográfico fuera utilizado en gran parte de sus posibilidades. Las proyecciones tenían que ver con imágenes de mensajes escritos a manera de viñetas, acerca de la reconciliación.

También durante el inicio de la obra, por los pasillos de la entrada del teatro, se expusieron recuadros de imágenes abstractas con formas tridimensionales, que precisaban de la observación detenida de los espectadores, para poder descubrir su real forma.

Fueron pocos los elementos escenográficos, pero en concordancia al legado de la importancia de su referencia en una obra, fueron de extrema necesidad y utilización. Es decir, tuvieron un por qué dentro de la misma.

6.5.4 ILUMINACIÓN:

En el teatro naturalista de Stanislavski, la iluminación es considerada como una condición dada de atmósfera, es decir, otro de los elementos que desde la atención externa, procura la imaginación propia del actor, para que el personaje se cargue de significado en su: dónde estoy.

Por su parte en Grotowsky ocurre una situación interesante. Como ya sabemos de antemano, la eliminación de este elemento, generó la necesidad de remplazarlo por efectos estacionarios de luz, como sombras y lugares brillantes. Y además de ello, procurando por las técnicas de iluminación propia de los actores. El cómo focalizarse sin artificios que provengan del exterior.

Por último Grotowsky afirma que es concebible la iluminación del público durante la obra, ya que este es un hecho que se le incluye al mismo para ser parte de la representación.

En Decroux se utiliza la iluminación como complemento de la escena, pero no sugiere un cambio de lugar escénico a otro, sino que este hecho lo realiza el cuerpo.

“Los juegos de luces consisten en oscurecer”

DECROUX

Señoras y Señores ¿Qué podemos hacer por ustedes?...

Se utilizaron en la obra las luces como comúnmente se hace, para la generación de atmósferas, ocurriendo con esto, el estudio empírico de la explicación de Stanislavski. Así puede ser un ejemplo de ello, la escena mencionada en que los cuerpos ruedan al fondo, en un espacio de mediana penumbra, que destapaba la identidad de los bailarines, en el momento en que se acercaban al proscenio.

La proyección de las diapositivas, era hecha en la penumbra ya que la luz propia proyectada sobre la tela, hacía las veces de iluminación y foso sobre la situación establecida. Sin embargo el hecho más relevante de la iluminación de la obra, a mi manera de ver, es la utilización de dos focos móviles, los cuales eran operados por los mismos bailarines, y ayudaban a focalizar las acciones de una manera contundente. Con ellos se obtuvo la posibilidad de generar sombras y momentos interesantes en donde las siluetas mismas de los bailarines, daban nuevas lecturas sobre el movimiento realizado, el cual a simple vista y con luces plenas, hubiera tenido una percepción distinta.

Cabe recordar que los duetos que sucedieron en los pasillos de la entrada la sala del teatro, fueron realizados con la luz que el ambiente propiciaba, es decir los bombillos mismos del lugar, por lo cual como en Grotowsky ocurría, se hacía parte al espectador de la acción o situación que ocurría. Éste hecho permitió que desde ambos puntos (bailarín-espectador), se lograra una sensación de cercanía y comunicación más inmediata.

6.6 EMOCIONES:

En este caso en especial, decidí incluir algunas apreciaciones con respecto al trabajo de las emociones, ya que en dos de los autores, existen referencias sobre el tema y de una u otra manera fueron utilizadas en la obra.

Para Stanislavski, las emociones se presentan como un esquema de secuencia al igual de los movimientos, y hacen parte de la verdad interna de los personajes. El hecho implica que los actores puedan considerar su mundo emotivo dentro de la obra, como una línea que es curva y tiene sus matices al igual que ocurre con el trabajo vocal. Está cargado de intensidades, silencios y ritmos. Un elemento que tuvo su rectificación años más tarde, fue la utilización de la memoria emotiva de los actores para su posterior utilización en la escena. Sin embargo, logró demostrarse que éste elemento se agota como insumo para el trabajo emotivo, tomando como base entonces la resonancia física que de ellas queda en el cuerpo. Es decir, ya no se trabaja sobre una memoria emotiva de por sí, sino una corporal de las emociones vividas.

Otro de los elementos nombrados dentro de este ámbito, es la *Comunión*, utilizado en la irradiación y absorción de energía y emociones por medio de la interacción (comunicación con los otros y con uno mismo), que permite la percepción mediante las memorias emotivas y sensitivas. Es la acción reacción de las emociones en comunicación con el otro.

De igual manera, algo que Stanislavski llama la *Adaptación* que significa lo que desde su experiencia propia, el actor conjuga con los elementos propuestos en la escena, desde un acceso indirecto hecho mediante la intuición. Recordando con esto, que siempre se buscó hacer un entrenamiento del subconsciente, término usado por el autor de manera coloquial,

para que actúe como tal en función de sus reacciones en los momentos necesarios. Así mediante la voluntad, la mente y la imaginación, se genera una acción consciente con un propósito.

A estas apreciaciones, Grotowsky añade que es importante establecer una búsqueda de una actuación en estado de trance mediante un mínimo de buena voluntad o consciencia. Así como ocurre en la realidad.

"La representación plantea una especie de conflicto psíquico con el espectador."

GROTOWSKY

Señoras y Señores ¿Qué podemos hacer por ustedes?...

El elemento emotivo reconocible dentro de la obra es bastante evidente, y podría pensarse que no se trató de manera tradicional, pero la verdad es que fue así.

El coreógrafo logró escabullirse dentro de los universos de sensaciones de cada bailarín, pero no de la manera insidiosa que genera la utilización de la memoria emotiva, sino mediante situaciones de control para el bailarín. Entonces ocurrió lo que en Decroux y Barba se procura... la observación de nuestros estados inmateriales a partir del reconocimiento material del cuerpo.

El espacio de sensaciones que propuso el coreógrafo, fue abordado desde la imagen que como seres tenemos de nosotros mismos, en un trabajo de observación sin la vista. De percepción y visualización de nuestro ser. Porque muchas veces no somos lo que creemos ser, y al darnos cuenta nos confrontamos con nuestras realidades ocultas.

Es un trabajo que surge de los estudios de terapia hechos por Dominick Bouruki, los cuales aplicados al movimiento generan una apreciación completa de sus posibilidades. Entonces, como ya se había nombrado logró establecerse un estado de consciencia colectiva, como abogaba Grotowsky y un contagio sensitivo, que incluyó tanto la emoción como la cognición.

6.7 OTRAS CONSIDERACIONES:

Es importante resaltar algunos puntos que si bien no están dentro del marco de los conceptos referidos, tienen importancia dentro de cada uno de los autores como complemento a su comprensión.

En Stanislavski se escuchará hablar entonces del concepto Psicotécnica, para referirse a su propio método. Éste término definía, a mi parecer, la gran mayoría del abordaje de su método, en donde desde la estimulación del subconsciente, se pretende establecer una correcta y verdadera reacción del cuerpo ante las situaciones que éste pueda suscitar. Entonces desde la utilización coloquial de estos términos, pretendía hacer consciente toda la naturaleza y la intuición que se hace presente cada vez que se actúa.

En complemento a lo anterior se hace presente en el actor algo que denomina ENERGÍA, *“como elemento que estimula los centros motores más internos, mediante pulsaciones que provocan las acciones”*.

Hacia un teatro pobre, se encamina Grotowsky mediante *“la búsqueda de signos más que de gestos comunes como elemento esencial de la expresión”*. Así aboga por su indagación de elementos que sean comunes para la eficaz lectura por parte del espectador. En este mismo sentido define el teatro como lo que precisamente ocurre entre el espectador y el público, hecho que ubica este hecho escénico como algo que siempre comunica.

Eugenio Barba añade que las acciones en sí mismas no poseen un significado propio, sino que éste es fruto de una convención, de una relación que ocurre con el público.

En remembranza de toda la herencia que deja la PSICOTÉCNIA, Grotowsky aclara que como uno de los principios de la expresividad, debe tenerse en cuenta que cuanto más nos preocupe todo lo que le pasa internamente al personaje y por tanto al actor, más rígida debe ser la disciplina externa. Así como también se afirma en Barba, el momento de la composición de una acción, se realiza desde el cuerpo hacia la mente. Interesante hecho que vislumbra desde el teatro, la fuerte importancia y elocuencia de la propia acción, del propio movimiento, hecho que no dista mucho de la concepción de la danza, mediante su construcción de significado desde el cuerpo mismo.

En el teatro antropológico, Barba añade que los principios que retornan, pueden identificarse durante los primeros días de aprendizaje de los bailarines de ballet, butoh, así como los primeros días de estudio de un clown. Es decir, que toda la intención de su estudio, se centra en el hallazgo de puntos de confluencia de los momentos primarios que habitan en las artes escénicas. La pre expresividad entonces se convierte en el elemento común entre las distintas disciplinas.

Con respecto al hecho de concebir ahora los medios como fines, es decir que el profundo estudio de las maneras para llegar a un resultado, fue tan exhaustivo, que se convirtió en un fin en sí mismo, alude al training como un elemento que servía para integrar al principiante en un medio, y ahora sirve para salvaguardar su independencia del mismo medio, del director o del público.

Se definen entonces las implicaciones de la pre expresividad: como la totalidad del cuerpo – mente del actor; y la expresividad: como la totalidad del sistema actor espectador. Entonces se reitera y se construye primero el significado no verbal.

Por último y ante la plena utilización del cuerpo, alude a que la existencia de los movimientos gimnásticos deben sugerir al menos una idea para su empleo dramático y no existir así porque sí. Concluyendo con estas consideraciones que si puede construirse desde la acción, el movimiento y el cuerpo, en primera medida, pero debe sin embargo ocurrir por una razón que responda a las preguntas propias de lo que se quiera decir.

7. CONCLUSIONES:

- La manera de estudiar los abordajes teórico prácticos del teatro, desde los conceptos de la danza, parten del hecho de reconocer que los conceptos existen dentro de las dos profesiones y si bien en muchos casos no están con los mismos nombres, pueden establecerse equivalentes ya que pertenecen a un mismo arte que es el escénico.
- La escogencia de los autores fue primordial dentro de éste trabajo, ya que si bien existen corrientes más contemporáneas a nuestra época, específicamente los pensamientos de éstas fuentes fueron cimientos de lo que vemos hoy en día, no solo en el teatro sino también en la danza.
- Es importante establecer un esquema de trabajo antes de comenzar a estudiar los autores para un determinado trabajo. En éste caso el hecho de contar con el cuadro de análisis coreográfico, me permitió encaminar el estudio, hacia conceptos ya acordados, de tal manera que al darle miradas parciales al escrito, fue posible establecer el desarrollo y los puntos de dificultad del mismo.
- La manera en que fue desarrollado éste trabajo, me brindó bastante claridad sobre los conceptos que estudié y sobre la intención del mismo. Logré establecer una mirada clara de los aspectos que tienen que ver con la danza y el teatro, no solo el hecho de que se relacionan, sino cómo lo hacen. De esta manera ocurren las siguientes afinidades o más bien interrelaciones entre los conceptos: en primer lugar el elemento TIEMPO, es utilizado tanto en la danza como en el teatro en el sentido en que permite definir el carácter de la escena. Es decir que la variación de la velocidad y el ritmo dentro de una escena, permiten tener una u otra lectura del significado de la misma, sea literal o abstracto el lenguaje que se maneje.

En cuanto a las DINÁMICAS, no se concebían anteriormente de la manera organizada en que la danza las concibe ahora, sin embargo la manera en que se investigaron en el teatro, no distan mucho de cómo se hace en la danza; Sólo que los ejercicios para llegar a ellas, vienen desde distintos caminos. Las dinámicas al imprimirle una calidad y una cualidad al movimiento, también le dan un cierto carácter a un personaje teatral, que se ve completado por el trabajo emotivo del mismo y me surge la pregunta: ¿La dinámica es a la danza lo que la emoción es al teatro?... Hay un punto clave que no puedo dejar de nombrar en éste tema y es que siempre fue importante para los autores resaltar que un trabajo muscular desde la relajación, brindaría excelentes frutos en la ejecución de un movimiento o acción por parte del actor, concepto que dentro de la efectividad del movimiento no dista mucho de la danza con respecto al ahorro de energía y de la máxima efectividad con el mínimo de esfuerzo (release).

Los niveles altos, medios y bajos han sido una constante que se heredó desde éstos maestros (las fuentes). Y en lo que respecta al diseño, es de resaltar la preponderancia que tiene el trabajo de la composición de la acción física, la partitura de movimiento o la secuencia ininterrumpida del mismo, para hablar de una concatenación física que se realiza en el cuerpo y que pasa por la musculatura y los puntos articulatorios... ¿Qué es esto sino otra manera de explicar el cuerpo en la escena similar al de la danza?

Una grata sorpresa me surge al encontrar que el peso es un elemento importante dentro de la antropología teatral, al afirmar que su variación determina un cambio en el equilibrio y por tanto el inicio del movimiento y de las tensiones musculares que se

generan en su ejecución, principio que no dista mucho de la técnica Limón de la danza Moderna (caída-recuperación), y principio de la presencia escénica según Eugenio Barba.

El término refuerzos encuentra, si se quiere definir en general dentro de las artes escénicas, enriquecido su repertorio de definiciones, ya que aparte de ser una repetición, una reiteración, y un fortalecimiento de una situación, concepto o hecho, representa una manera de complementar la comunicación dramática mediante su uso.

Hay más gratas sorpresas como la afortunada herencia de la disciplina del artista escénico desde el trabajo en el estudio hasta el momento de ir a la escena. La oportuna utilización de objetos, la validez del cuerpo como lo necesario para comunicar, sin necesidad de usar la voz. La simpleza de los artificios como el vestuario, la escenografía, ya que las dos profesiones, tanto la danza como el teatro, evolucionaron juntas en sus concepciones y formas de puesta en escena.

- Personalmente y en lo que respecta a los términos que definen la interpretación dentro del cuadro de análisis de composición escénica fue para mí más práctico definirlos de esta manera y no como están en el cuadro de base: la INTENSIÓN debería hacer referencia al PARA QUÉ, ya que precisamente éste término define el fin para el cual se realizan las tareas escénicas. El término PRECISIÓN debe referirse al CÓMO ya que según las herramientas que use y qué tan bien lo haga, definirá la manera en cómo se afrontan las tareas escénicas. El término DECISIÓN debe referirse al POR QUÉ ya que habla de las razones por las cuales se llevan a cabo la tarea escénicas. Y la pregunta que refiere al QUÉ, simplemente a la definición misma del hecho per sé, tal y como es.
- Con éste escrito doy cuenta los numerosos y valiosos conceptos que se abordan en la profesión de las artes escénicas, y que muchas veces se dan por hechos o sentados, pero que merecen su mención.
- Al utilizar la tala de análisis de la composición escénica me percaté de la necesidad de encontrar unas definiciones propias de la danza para tener un marco de referencia al momento de hacer diálogo con otras teorías; Sin embargo, muchos de los términos tal y como los utilizamos en danza, encuentran ya su definición en textos de teoría teatral, tomando como referencia al cuerpo, de tal manera que este trabajo podría argumentar el complemento de su significado dentro de las definiciones que el área creativa considere oportunas para el cuadro.
- En muchas oportunidades si es necesario distinguir entre una disciplina y otra, refiriéndome con esto a la danza y el teatro, sin embargo su punto de convergencia en el escenario, es el cuerpo y de ésta manera y como complemento a la conclusión anterior, sus proyectos de investigación al contemplarlas como lenguajes escénicos, podrían enriquecer sus diálogos y concepciones de sus elementos.
- Al recibir toda esta información de éstos maestros de la historia del arte escénico, es evidente que por más copiosa que sea nuestra labor, solemos seguirnos olvidando de nuestras fuentes.
- ¿La diferencia entre la danza y el teatro en cierta medida puede residir en la actitud que se tome frente a la una o la otra?

- Es tan sencillo como tan complejo introducir un hecho teatral dentro de una obra de danza y viceversa. Por maestría puede ser utilizado de manera circunstancial, sin pensarlo mucho, pero tiene sus implicaciones y es importante desde que referente se hacen.
- Es primordial el concepto de investigación en las artes escénicas puesto que le permite al artista establecer su estado y función, dentro el grandísimo universo de éste arte. El comprender el cómo desarrollar un concepto a manera de estudio, análisis o tesis, me permite saber en qué punto me encuentro como artista, interprete, docente, creador...
- Me ha dejado éste trabajo el incentivo de tenerlo en cuenta como un anteproyecto de maestría, puesto que su planteamiento puede ser más amplio y tiene la posibilidad de ser aplicable a mis propios trabajos coreográficos.
- Lo importante dentro de una distinción dentro de un autor y otro o una corriente y otra, no es determinar sus falencias, sino reconocer en qué punto hace énfasis y porqué prescinde de los otros conceptos. Así, si Stanislavski no profundizó en el cuerpo por hacerlo en la psicotecnia, resultó estructurando el concepto de acción física, siendo consciente de las implicaciones que tiene enfatizar en una cosa o en otra.
- Así no dejan de ser hermanas la danza y el teatro por enfatizar muchas veces en cosas distintas. Pero como Barba arguye, hay puntos en el origen que nos recuerdan que somos seres humanos los que lo hacemos y por tanto confluirnos como cuerpo en la expresividad.
- En las artes escénicas, independientemente del concepto del que se hable, sea emotivo, racional o motor, siempre el cuerpo, se verá involucrado, expresado en movimiento o en acción, y de esa manera puede ser comprendido.
- Ojalá vuelva a contar con la oportunidad de contar con el espacio del salón... es el mejor laboratorio de investigación, y como todo, empiezo a valorarlo en su ausencia.
- La danza no es solo cuerpo y el teatro no es solo voz, por eso este escrito.

8. BIBLIOGRAFÍA

- BARBA, Eugenio. *La canoa de papel: tratado de antropología teatral*. Traducción Rina Skeel. México: Grupo Editorial Gaceta, 1992.
- BARBA, Eugenio. "Las Islas Flotantes". Ed. Unam. México. 1983.
- BARBA, Eugenio y Nicola Savarese. *El arte secreto del actor*. Editora Pórtico de la Ciudad de México. Escenología A.C. México. 1990
- BROOK, Peter. "El Espacio Vacío". Ed. Península Barcelona, 1973.
- BROOK, Peter. *La puerta abierta*. Reflexiones sobre la interpretación y el teatro. Traducción Gema Moral Bartolomé. 5a. ed. Barcelona: Alba Editorial, 2002.
- DECROUX, Étiene. Palabras sobre el mimo. Traducción César Jaime Rodríguez. Ed. El milagro. México. 1994.
- GROTOWSKI, Jerzy. "Hacia un Teatro Pobre". Siglo XXI Editores S. A. México. 1970.
- GROTOWSKI, Jerzy. *Investigaciones sobre el trabajo del actor*. Traducción Jacqueline Vidal. Editorial: Medellín: Escuela de Teatro, 1969.
- GROTOWSKI, Jerzy. Respuesta a Stanislavski, Mascara. México. 1993.
- STANISLAVSKI, Konstantín, *Un actor se prepara*. Traducción de Dagoberto Cervantes. Editorial Constancia, México 1954.
- STANISLAVSKI, Konstantín, *El arte escénico*. Traducción de Julieta Campos. Edición: 9a. Siglo XXI Editores, México 1983.
- STANISLAVSKI, Konstantín. *La construcción del personaje*. Traductor Bernardo Fernández. Alianza Editorial, Madrid 1975.
- STANISLAVSKI, Konstantín. *Manual del actor*. Recopilado por Reynolds Hapgood. Editorial Diana, México 1982.

9. ANEXO 1 (ANÁLISIS DE LA COMPOSICIÓN ESCÉNICA - STANISLAVSKI)

KONSTANTIN STANISLAVSKY
9.1 ANÁLISIS MOTOR Desde elementos de la verdad externa aprendidos desde la técnica.
<p>EL TEMPO - RITMO: "EL TEMPO": Entendido en términos de rapidez o lentitud. "EL RITMO": Es la relación entre los compases. Define el carácter del personaje. "EL TEMPO - RITMO": Usado como elemento para estimular la memoria y la emoción del propio actor. Se refleja en "LA LINEA ININTERRUMPIDA DE ACCIÓN Y EL SUBTEXTO."</p>
DINÁMICAS (Desde el entrenamiento).
<p>La relajación muscular como aspecto importante. A mayor tensión dramática de la obra, menor tensión muscular. ESTUDIO DEL CONTENIDO.</p>
<p>MOMENTOS DE LAS POSICIONES FÍSICAS: 1. "TENSIÓN" (Con cada postura nueva) 2. "RELAJACIÓN" (Por medio del control muscular) 3. "JUSTIFICACIÓN" (Postural para convencer al actor de la veracidad). "CAMINAR REPTANTE Y CAMINAR QUE SE ELEVA" (este último genera movimientos entrelazados y complementarios).</p>
<p>LA ACROBACIA: Para el estudio del STACATTO</p>
<p>LA DANZA: Permite un estudio postural de piernas, espalda y brazos. Genera movimientos con amplitud y definición y genera FLUIDEZ y plasticidad del movimiento. (Líneas complejas y variadas).</p>
ESPACIO
<p>NIVELES: Son estudiados desde la improvisación "<i>Nivel bajo</i>": para el estudio de la relajación muscular. "<i>Nivel medio y alto</i>": Para las tensiones parciales y necesarias.</p>
DIRECCIONES
<p>PLANOS/EJES: Estudiados a partir de la indagación del "<i>equilibrio y los centros de gravedad</i>" en el diseño del movimiento corporal.</p>
<p>DISEÑO: Elemento definido por la "ATENCIÓN".</p>
<p>KINESFÉRICO: "ATENCIÓN INTERNA": Desde los objetos imaginados y los elementos que se captan por los sentidos.</p>
<p>PERIFÉRICO: "ATENCIÓN EXTERNA" (Por medio de los objetos en escena, próximos y distantes).</p>

KONSTANTIN STANISLAVSKY
9.2 BASES DRAMATURGICAS
<p>CONTRASTE</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. El Físico: Se estudian las "relaciones tónicas musculares" ,"ATENCIÓN EXTERNA". 2. El Emotivo y mental: A través de la "secuencia emocional" y sus curvas y los matices imaginativos (ATENCIÓN INTERNA). 3. La acción Vocal: Con el estudio de los acentos y las entonaciones.
<p>PUNTOS DE GIRO</p> <p>Utilizado mediante el elemento de fragmentos "(dividir y nombrar)" y "problemas (definir)".</p> <p>"SUPEROBJETIVO": De la obra en general.</p> <p>"OBJETIVOS" Por escena.</p> <p>Con esta división son claros los momentos de la obra y los posibles giros dramáticos que estos puedan tener.</p>
<p>SILENCIOS:</p> <p>Son generados a través de los "<i>impulsos internos</i>".</p> <p>Entre silencio y silencio se genera una acentuación dramática.</p>
<p>REFUERZOS:</p> <p>A través de la "ACCIÓN FISICA" como elemento dramático que genera sentimiento y pensamiento a través del vivir empírico de la escena. Y de la "ACCIÓN VOCAL" en su estudio rítmico y de acento.</p>

KONSTANTIN STANISLAVSKY
9.3 TEMÁTICA
TEMA: Importancia de ubicar <i>la idea dominante o hilo conductor</i> . Los OBJETIVOS y el SUPEROBJETIVO.
OBJETOS: hacen parte de los elementos de atención externa que ayudan al actor a concentrar su sentido de verdad.
ELEMENTOS SONOROS: La VOZ (DISCURSO), como primordial elemento sonoro. Cargado de un SUBTEXTO. (IMAGINIACIÓN), como apoyo al desarrollo vocal. Los elementos sonoros transmiten el TEMPO - RITMO del contenido interno de la obra.
OBRA (TEXTO/PINTURA)
OTROS: La creación se desarrolla desde la PSICOTÉCNICA (consciente) y desde la naturaleza o intuición estimulada (subconsciente). LA ENERGÍA: Elemento que estimula los centros motores más internos. "Pulsaciones determinadas a estimular las acciones".

KONSTANTIN STANISLAVSKY
9.4 INTERPRETACIÓN
<p>INTENSIÓN (QUÉ): Acción física y vocal, acompañada del mundo interno del personaje. LA RAZÓN: Como fuerza motivadora del actor que determina los significados de la obra.</p>
<p>DECISIÓN (CÓMO): CIRCUNSTANCIAS DADAS: Elementos Imaginarios: son el argumento de la obra los hechos y sucesos, la época, el tiempo y el lugar, condiciones de vida, producción, decorado, luz y vestuario. SI: Elemento primordial de la imaginación como estímulo natural al subconsciente. LA IMAGINACIÓN: Lleva la ficción a la realidad generando situaciones naturales y justificadas. LA ATENCIÓN: - INTERIOR: Hacia los sentimientos y la mente y desde la comunicación y lo accesible a la razón y la intuición. EXTERIOR: Hacia los objetos y desde (Quién, cómo, cuándo, dónde y por qué, tiene lugar lo que sucede) y el propósito de los objetos. LA VERDAD: Vida real: Subconsciente asegura la lógica y estabilidad de las acciones. En la escena: el consciente.</p>
<p>PRECISIÓN (POR QUÉ): Respuesta a las necesidades internas del personaje, por medio de <i>LA VOLUNTAD Y LA EMOCIÓN</i>.</p>
<p>RELACIÓN (PARA QUÉ): Ambiciones, pensamientos y sentimientos. Consecución del objetivo propuesto. Toda escena tiene un propósito y sus acciones van encaminadas él. <i>OBJETIVOS Y SUPEROBJETIVO</i>.</p>

KONSTANTIN STANISLAVSKY
9.5 ELEMENTOS CONSTITUYENTES
COREOGRAFÍA (4 ANTERIORES)
VESTUARIO: Que no es solo para el personaje en físico sino para su alma. El alma también se viste. (<i>psicotécnica</i>)
SONIDO: Desde el estudio de la danza, es un promotor de continuidad del movimiento generando un ritmo energético y corporal. (con acentos pausas y quietud conservando la continuidad rítmica)
ESCENOGRAFIA: Es más importante para el personaje que para el público. Es creación de <i>atmósfera</i> que ayuda a la mente creadora.
ILUMINACIÓN: Tomado como una <i>condición dada de atmósfera.</i>

KONSTANTIN STANISLAVSKY
9.6 EMOCIONES
Se presentan en secuencia como los movimientos y hacen parte de la verdad interna del personaje.
MEMORIA EMOTIVA: Parte de la recordación de las vivencias mismas del actor.
MEMORIA SENSITIVA: Utilizada desde los cinco sentidos con preponderancia de la vista y el oído.
COMUNIÓN: Mediante la <i>irradiación y absorción de energía y emociones</i> por medio de la interacción (comunicación con los otros y con uno mismo), que permite la <i>percepción</i> mediante las memorias emotivas y sensitivas.
ADAPTACIÓN: Lo que desde su experiencia propia el actor conjuga con los elementos propuestos en la escena.
FUERZAS MOTIVADORAS INTERNAS: <i>La voluntad, la mente y la imaginación.</i> ENERGÍA + EMOCIÓN + DESEO + INTELECTO = MOVIMIENTO CON SEGURIDAD Y ORGULLO.

10. ANEXO 2 (ANÁLISIS DE LA COMPOSICIÓN ESCÉNICA - GROTOWSKY)

JERZY GROTOWSKY
10.1 ANÁLISIS DE ORDEN MOTOR: No verbalizar. <i>"dar y tomar"</i> : Estudio del entrenamiento físico en reacción a los estímulos del exterior.
TIEMPO
VELOCIDAD: Ejercicios de control muscular desde posiciones conectadas con movimiento desde la lentitud teniendo en cuenta las " contracciones y relajaciones musculares ".
RITMO: " <i>Salto y volteretas</i> ": Estudiados en batallas al ritmo del tambor (Danza). Dalcroze: Mediante movimientos de rítmica. Yoga.
DINÁMICAS: Calentamiento mediante ejercicios de caminatas acompañadas de dificultades, por medio de imágenes teatrales o imaginadas.
Ejercicios para relajar los músculos y la columna vertebral. Contracciones y las relajaciones musculares.
Mediante la imaginación en la (improvisación), reconocer distintas atmósferas para estudiar la " dinámica del movimiento "
Todo movimiento nace de un " <i>impulso</i> " natural, un "impulso vital".
ESPACIO: Eliminación progresiva de la distancia entre el actor y el espectador.
NIVELES: Ejercicios de arriba hacia abajo: Mediante la acrobacia y el Hatha Yoga. (se estudia la respiración y el ritmo del corazón, las " leyes del equilibrio " y la relación posición movimiento). (Volar - caer).
DIRECCIONES: Ejercicio de estudio de los vectores de fuerza en oposición.
PLANOS/EJES: Estudio de los ejercicios de relajación de los centros de gravedad del cuerpo. / Entrenamiento biomecánico de Meyerhold.
DISEÑO: (Como la estructura corporal y espacial)
KINESFÉRICO: Definición de los puntos de energía para la construcción de un personaje. Composición por concatenación de movimientos en el cuerpo y el rostro como los de un animal por ejemplo. Delsarte (introversión y extroversión) Stanislavski (Las acciones físicas)
PERIFÉRICO: Mediante el estudio de la relación con el público Respuesta de la voz y el movimiento a la reacción que genera la relación de su emisión con el espacio y el público.

JERZY GROTOWSKY
10.2 BASES DRAMATURGICAS
<p>CONTRASTE: <i>"La vía negativa"</i>: Técnica para iluminar la estructura escondida de los <i>"signos"</i>. La contradicción entre el gesto y la voz, la voz y la palabra, la palabra y el pensamiento y la voluntad y la acción.</p>
<p>PUNTOS DE GIRO: Mostrarle al espectador siempre lo que está oculto que es lo real.</p>
<p>REFUERZOS: No se enseña mediante procesos psíquicos. Se sugiere para llegar a una liberación. Del <i>"impulso"</i> interior a la reacción externa.</p>

JERZY GROTOWSKY
10.3 TEMÁTICA
<p>TEMA: Los <i>"mitos"</i> que han sido transmitidos por la sangre, la cultura, la religión y el medio ambiente, que generan <i>"inconscientes colectivos o supersensientes"</i>.</p>
<p>OBJETOS</p>
<p>ELEMENTOS SONOROS: Elementos acústicos y sonoros logrados mediante la voz. Resonadores... estudiados en todo el cuerpo y apertura de la laringe. / Conducción de la voz por la columna de aire./ Respiración alta media y baja.</p>
<p>OBRA (TEXTO/PINTURA): Sea clásico o moderno siempre y cuando conserve el abordaje de las <i>raíces profundas de la psique</i>.</p>
<p>OTROS: Búsqueda de signos más que de gestos comunes como elemento esencial de la expresión. <i>Principio general de la expresividad: En cuanto más nos preocupe lo que está escondido dentro de nosotros, más rígida debe ser la disciplina externa.</i> Articular el proceso disciplinario y convertirlo en <i>"signos"</i>; Eliminar las resistencias Psíquicas y físicas.</p>

JERZY GROTOWSKY
10.4 INTERPRETACIÓN "la vía negativa"
<p>INTENSIÓN (QUÉ): Del método: Como el estudio de la representación, como un hecho de trasgresión y el "teatro pobre de artificios". El "signo" como construcción de confrontación individual de cada actor. Se genera el "mito" que a su vez inspira tendencias y conductas de grupo. (TÉCNICA ABIERTA)</p>
<p>DECISIÓN (CÓMO): "técnica inductiva (de eliminación)". El actor no debe preguntarse ¿Cómo hago esto?, sino eliminar los obstáculos que se le presentan. "Vía negativa". Se genera una "partitura" que le permite al actor incluir todo allí.</p>
<p>PRECISIÓN (POR QUÉ): Le permite la utilización desde el "impulso" hacia la acción. Lo cual es concurrente a la dialéctica humana.</p>
<p>RELACIÓN (PARA QUÉ): La intimidad en lo público. Genera experiencias colectivas entre el actor y el público. Busca la "percepción" más que el entendimiento por parte del público.</p>

JERZY GROTOWSKY
10.5 ELEMENTOS CONSTITUYENTES
<p>COREOGRAFÍA (4 ANTERIORES) Rechazo de la concepción de que el teatro es un complejo de disciplinas. Para empobrecerlo de adornos. Tensión elevada al extremo, desnudez total, exposición absoluta de la propia intimidad.</p>
<p>VESTUARIO: Eliminación del mismo para ahondar en la capacidad del actor de generar con su cuerpo la silueta deseada.</p>
<p>SONIDO: Estudio de la musicalidad propia de la escena mediante las entonaciones de los textos y los sonidos de los cuerpos y los objetos.</p>
<p>ESCENOGRAFIA: Eliminada para el estudio del uso controlado de los gestos y generación de atmósferas.</p>
<p>ILUMINACIÓN: Se abandonan las luces por efectos de iluminación estacionarios (sombras y lugares brillantes).</p>

JERZY GROTOWSKY
10.6 EMOCIONES
<p>Búsqueda de una actuación en estado de trance mediante un <i>mínimo de buena voluntad o conciencia.</i></p>
<p style="text-align: center;">"La representación plantea una especie de conflicto psíquico con el espectador."</p>
<p style="text-align: center;"><i>Movimientos de extroversión: en relación con el mundo exterior y de introversión, que concentra el mundo exterior en el sujeto.</i></p>

11. ANEXO 3 (ANÁLISIS DE LA COMPOSICIÓN ESCÉNICA - BARBA)

EUGENIO BARBA
<p>11.1 ANÁLISIS DE ORDEN MOTOR:</p> <p>Estudiado desde un principio que retorna: Desde las técnicas cotidianas que refieren un mínimo esfuerzo y un nivel de consciencia bajo y las extra cotidianas que generan un mayor gasto de energía y forman un cuerpo artístico.</p>
<p>TIEMPO:</p> <p>Ámbito en donde ocurre la acción e incluso se continúa por energía de expresión a pesar de haber sido detenida en el espacio.</p> <p>Ámbito en el que se desarrolla la energía sin necesidad de incluir el espacio.</p>
<p>VELOCIDAD: Estudiada mediante la improvisación, como un refinado trabajo dentro de los distintos niveles del Bios escénico.</p>
<p>RITMO:</p> <p>Como tal, cualidad del actor que puede estar implícita en él o estudiada mediante la técnica sin una dificultad significativa.</p> <p>Crear una resistencia al ritmo natural y obvio para crearle nuevas conexiones con la acción. El Ho-ha-kyu posee una característica cíclica a manera de ritmo.</p>
<p>DINÁMICAS: (Son regidas por las oposiciones).</p> <p>Como producto del desequilibrio, las contracciones o contenciones musculares que se generan en el cuerpo.</p> <p>La energía del actor en dos polos: La energía ánima (Suave) y la energía ánimus (Vigorosa), y en lo práctico es necesario encontrar la gama.</p>
<p>Capacidad de dejarse caer para encontrar los ajustes necesarios del desequilibrio en dinámica, no de tensión sino de caída y recuperación. (Humphrey Limón).</p>
<p>La fases de la acción del teatro japonés: 1. Oposición de la fuerza que requiere desarrollarse y otra que la retiene (JO= retener), 2. Liberar la acción (HA= Romper) y (KYU= Rapidez), Punto culminante hasta que se encuentra una nueva resistencia.</p>
<p>PESO (ANÁLISIS BIOMECÁNICO):</p> <p>El "Sats", ligera flexión de las rodillas como en el teatro oriental y algunos deportes (tenis), para disponerse a acciones venideras. PRINCIPIO DE LA ALTERACIÓN DEL EQUILIBRIO.</p>
<p>DISEÑO:</p> <p>Como la partitura que constituye los márgenes y desniveles dentro de los cuales fluye la energía que transforma el Bios natural en Bios escénico y lo pone en visión.</p>

KINESFERICO:

Modificación de la estructura del cuerpo en pro de hacer contraposiciones de fuerza que activen la zona del centro de cuerpo y generen una ALTERACIÓN DEL EQUILIBRIO. (Principio que retorna).

Tracción antagónica de fuerzas en el cuerpo, dentro y fuera de él.

LA ABSORCIÓN DE LA ACCIÓN: como resultado de la restricción en el espacio de la misma para estudiar las micro acciones que la originan o condensar su intensión.

Partitura indica: 1. Forma general de la acción (Inicio, culminación y conclusión). 2. Precisión de los detalles fijados (Sats, cambios de dirección, calidades de energía, variaciones de velocidad). 3. Dinamo - ritmo (La velocidad e intensidad que regulan el tempo). Métrica de las acciones (Largas, cortas, tónicas, acentuadas y átonas). 4. Orquestación: Relación entre las diversas partes del cuerpo.

La Orquestación: 1. Por consonancia: todas las partes del cuerpo colaboran para la acción.

2. Complementariedad: La forma general es suave y una parte es extrovertida y se relaciona con el exterior. 3. Contraste: Distintas partes hacen distintas cosas.

EUGENIO BARBA**11.2 BASES DRAMATURGICAS****CONTRASTE:**

LOS OPUESTOS QUE SE ENCUENTRAN: Situaciones en la vida en donde hay un doble significado en oposición.

INVERTIR LO POSITIVO EN NEGATIVO Y AL CONTRARIO

Contraste en la composición: El momento justo para trabajar la pre expresividad en la composición es aquel en el que es preciso desorientar un orden demasiado evidente o introducir un hilo de orden en la desorientación.

Construcción de escenas, en donde la segunda tarea, es cambiar su composición espacial, sin perder su sentido.

PUNTOS DE GIRO:

Como uno de sus puntos de partida, en el Sats, que se encuentra antes de un movimiento o entre dos, que en su momento puede ser alterado para generar sorpresa.

SILENCIOS:

La no acción como acto, no pasivo, ni de abandono, sino de retención. Es la omisión de actividad en un máximo de intensidad.

REFUERZOS:

Un refuerzo sobre la acción es negarla constantemente durante su ejecución, es decir, inventar infinitas variaciones en el curso de su desarrollo.

EUGENIO BARBA
11.3 TEMÁTICA
<p>TEMA: El significado de las acciones va más allá del contexto pese a que su estudio se hace desde su valor energético - dinámico - aplicable a cualquier resultado. (Significados imprevistos).</p> <p>Temáticas que caractericen la mente colectiva.</p>
<p>OBJETOS: El objeto cita una reacción afectiva en nosotros, que se ve reflejada en la manera en que los músculos se disponen para absorberlo. Preguntas sobre el objeto: ¿Cuál es su columna vertebral? ¿Cómo se mueve? ¿Puede marchar, volar, bailar, deslizarse? ¿Y su ritmo? ¿Es veloz? ¿Puede hacerse lento? ¿Es pesado? ¿Puede volverse ligero? ¿Cuál es su temperamento? ¿Qué asociaciones puede despertar que sea posible negar en seguida? ¿El objeto tiene voz? ¿Cómo hacer surgir sus potencialidades sonoras? ¿Cómo estructurarlas en melodía, en acentos que subrayan o contradicen la acción?</p>
<p>ELEMENTOS SONOROS: El flujo de nuestra energía, como proceso mental y somático, se concreta en la acción de hablar y cantar. La Acción vocal se corresponde con la acción física. (El cuerpo - boca).</p>
<p>OBRA (TEXTO/PINTURA): La metáfora como elemento importante para transmitir la experiencia.</p>
<p>OTROS: Las acciones en sí mismas no poseen un significado propio. Éste es siempre fruto de una convención, de una relación. "La función del training se invierte: Al principio servía para integrar al principiante en un medio, ahora sirve para salvaguardar su independencia del mismo medio, director o del público". "Lo que a nivel pre expresivo es la totalidad cuerpo - mente del actor, a nivel expresivo es la totalidad del sistema actor - espectador. Percepción, cenestesia y significado". Inicialmente se construye el sentido no - verbal.</p>

EUGENIO BARBA
11.4 INTERPRETACIÓN
<p>INTENSIÓN (QUÉ): Es el cuerpo en vida capaz de hacer perceptible aquello que es invisible. En un nivel pre expresivo que genera la presencia escénica. BIOS ESCÉNICO: Es la presencia del actor que logra mantener la atención del espectador antes de transmitir cualquier mensaje.</p>
<p>DECISIÓN (CÓMO): Utilización del ESQUELETO / CUERPO, para entrar y salir de una actitud escénica y técnica específica con respecto a la actitud del cuerpo. La pre expresividad como elemento en un nivel operativo (El cómo), que se vuelve un objetivo en sí mismo, organiza el bios escénico y desarrolla posibilidades inesperadas de significados. La Psicotecnia que propone Stanislavski como un elemento que no es únicamente realista o para los actores realistas, sino que es un principio de la relación entre partituras y acciones físicas y subpartituras, entre el punto de apoyo y la movilización interna.</p>
<p>PRECISIÓN (POR QUÉ): El por qué del estudio de la pre expresividad: El trabajo sobre la pre expresividad, está preparado por el actor para el hecho creativo, se incorpora al género del teatro escogido y es una finalidad misma y no un medio. La precisión define la calidad y la presencia, mediante los impulsos y los contra impulsos.</p>
<p>RELACIÓN (PARA QUÉ): PRINCIPIO DE EQUIVALENCIA: En donde lo expresado normalmente en lo temporal, se equivale espacialmente. (Empujar siendo empujado), la acción es real pero no realista. Y sirve para expresar. No necesariamente debe haber una intención por parte del actor, siempre y cuando la acción sea real, adquiere un significado para quien la observa. Segundo nivel de organización de las acciones (Relación): Parejas que juntan sus acciones sin darle un sentido más allá de la comunicación.</p>

EUGENIO BARBA
11.5 ELEMENTOS CONSTITUYENTES
<p>COREOGRAFÍA (4 ANTERIORES): Resultado de una multiplicidad de caminos sobrepuestos que se complementan.</p>

12. ANEXO 4 (ANÁLISIS DE LA COMPOSICIÓN ESCÉNICA - DECROUX)

ETIENNE DECROUX	
12.1 ANÁLISIS DE ORDEN MOTOR	
“Nuestra mima trata de evocar con el puro movimiento del cuerpo, la vida mental”.	
TIEMPO	Su variación no se evidencia por discursos retóricos sino corporales.
VELOCIDAD	Expresada en términos de lentitud y rapidez y escalas intermedias. Usada en los movimientos de los personajes para dibujar las diferentes etapas mentales: reflexión urgencia, huida... por las que atraviesa la acción.
RITMO	Estudiado desde la imitación de la máquina, en concordancia con la resistencia de los materiales. Para el estudio de la geometría móvil.
DINÁMICAS	El esfuerzo de las tensiones musculares repartidos por todo el cuerpo para evitar la sobrecarga de alguna parte. Hay en el cuerpo humano cierta proporción entre la rapidez y el desplazamiento de un miembro y su resistencia.
	El contexto orgánico, es decir el cuerpo de donde se desprende la acción y la fuerza que utiliza, (contracciones musculares), para realizarlo.
	El fundido. Cuando en un Movimiento brusco, el mimo hace amplios movimientos lentos, como suspendidos en el tiempo, algo contenidos. Es diferente del adagio, porque no se baila sino se mima.
	Movimientos bruscos o desvanecidos.
	El esfuerzo muscular y mecánico de sus reacciones con el espacio, con los otros con los sentimientos, con los objetos. (Si el esfuerzo es intenso, brusco, reflexivo, controlado o armónico).

<p>DIRECCIONES</p> <p>Se requiere fijar líneas ideales que son tres: la vertical, la horizontal y la diagonal entre las dos anteriores. Y se encuentran abajo, a la derecha a la izquierda, etc. Y se pueden ocupar, o recorrer, haciendo referencia a el abordaje de vectores dentro de la kinesfera.</p>
<p>PLANOS/EJES</p> <p>La plomada como eje vertical, como punto de referencia dentro y fuera de él. Pone en evidencia los volúmenes empleando un movimiento tridimensional (llamado triple dibujo: combinación de rotación e inclinaciones laterales y de profundidad), que en consecuencia hace resaltar la estructura ósea de una acción por su articulación geométrica.</p>
<p>PESO</p> <p>Concebir el cuerpo como un cubo, que es capaz de inclinarse. Alteración del equilibrio, reduciendo las bases del cuerpo, utilizando los músculos que habitualmente nos reequilibran en otra cosa. Todo el análisis de tensión muscular en tensiones de desequilibrio.</p>
<p>DISEÑO</p> <p>Toda forma tiene una utilidad, por la reciprocidad de sus componentes: velocidad, fuerza, trayectoria... para convertirse en una acción.</p>
<p>KINESFERICO</p> <p>Desde que se mueva una sola parte del cuerpo, todas las otras necesitarán hacerlo o para equilibrarse o para liberarse. El movimiento en cuanto expresa una emoción, nace desde el tronco y pasa a las extremidades. Si expresa una idea, nace usualmente fuera del tronco. El tronco como pilar del movimiento en sus posibilidades de rotación, translación e inclinación, desde el pecho, cintura, hombros y cadera.</p>
<p>PERIFÉRICO</p> <p>Mediante la descripción de las líneas que se dibujan en el espacio. Ej.: semi oval. Toda línea ideal es un imán, y el público exige que quien se aproxime, la toque.</p>

ETIENNE DECROUX
12.2 BASES DRAMATURGICAS
<p>CONTRASTE “la metáfora de lo inverso”, en donde invierte la cronología teatral tradicional que consiste en poner en acción, en imagen, en escena, ideas ya concebidas y sugiere entonces al espectador ideas contrarias a las de su apariencia.</p>
<p>PUNTOS DE GIRO En la mima, lo previsto se convierte en imprevisto, para volverlo real o si ya es imprevisto de por sí, hay sorpresa al reconocer su existencia.</p>
<p>SILENCIOS Con respecto al movimiento, la inmovilidad móvil, el punto máximo de la movilidad en quietud, lo expresivo.</p>

ETIENNE DECROUX
12.3 TEMÁTICA
<p>TEMA Basada en la abstracción de significados. Ej. El torero, que son dos cuerpos enfrentados hacia un ritual de muerte. El arte del actor trata de su intimidad, por eso es una de las artes más difíciles. A Decroux no le agrada lo anecdótico ni las historias muy apegadas a la realidad de la época.</p>
<p>OBJETOS En ocasiones utiliza objetos, mesas, sillas telas, que están totalmente integradas a la actuación y no como simple escenografía. Así el objeto se convierte en una extensión del trabajo corporal, otro vehículo para materializar el pensamiento o el sentimiento. Es la materia que provoca la acción, la que determina el cómo del movimiento. La cosa define la eficiencia de su uso (el esfuerzo).</p>
<p>ELEMENTOS SONOROS Contempla el sonido como una condición que es aplicable al mimo, en donde frecuentemente utiliza música y sonidos, componiendo con ayuda de diferentes fuentes sonoras (sierras, pistones, frotamientos metálicos, etc.). No darle más música de la necesaria a los textos (fijarse en su musicalidad explícita).</p>
<p>OTROS El teatro representa, sobre todo, lo accidental y lo subjetivo, por lo tanto, la forma es lo accidental bajo el impulso de lo subjetivo. Los inicios de la mima con Coupeau, donde la atención se centraba en el rostro y manos, con gesticulación desordenada, muecas y una irresistible impresión de lenguaje para mudos. Sobre el entrenamiento: Una figura gimnástica, sugiere la idea de su empleo para un fin dramático.</p>

ETIENNE DECROUX
12.4 INTERPRETACIÓN
<p>INTENSIÓN (QUÉ) Un pensamiento se expresa corporalmente a través de la fracción de recorrido posible y no tiene relación con los músculos y el movimiento como tal, sino porque expresa por necesidad la idea: es fiel al pensamiento sin esfuerzo. Es la marcha del pensamiento. La actitud es más importante que el gesto mismo y más incluso que el movimiento.</p>
<p>DECISIÓN (CÓMO) A partir de dos realidades: 1. La mima está llena de artificios, pero quien la realiza, es el cuerpo, que permanece. 2. Otras artes expresan a través de la palabra o la piedra tallada, la mima lo expresa haciéndolo. ES DECIR A TRAVÉS DEL CUERPO. Para que el arte sea, se necesita que la idea de la cosa sea dada por otra cosa, por un principio de comparación.</p>
<p>PRECISIÓN (POR QUÉ): Por la necesidad de expresar con el movimiento propio, que no es danza, las vivencias propias del ser. Así se sumerge en un estudio minucioso de las posibilidades de movimiento, desde la mima.</p>
<p>RELACIÓN (PARA QUÉ) La importancia de generar movimiento para captar el interés del espectador, así sea en quietud.</p>

ETIENNE DECROUX
12.5 ELEMENTOS CONSTITUYENTES
<p>COREOGRAFÍA OBRA No hay pausas, el telón nunca cae ni hay interrupción de ningún tipo y así evitar que la audiencia cambie las ideas. Un espectáculo completo requiere: Alegría, Risa, Ritmo, Dinamismo, Encanto y Emoción.</p>
<p>VESTUARIO Es una decoración portátil, la actuación es interior, el vestuario es un simple complemento.</p>
<p>ESCENOGRAFIA Utilizada en la tridimensionalidad para hacer lucir o proteger al personaje o para suplir la imaginación del actor, pero nunca gratuitamente. Sustituida por nada: Solo con la presencia del relieve de todas las acciones imaginarias. Durante los primeros años prohibir elevaciones taburetes, terrazas, balcones, etc. El actor mismo debe dar cuenta de esas diferencias.</p>
<p>ILUMINACIÓN Los juegos de luces consisten en oscurecer. Se utiliza pero no sugiere un cambio de un lugar escénico a otro, lo hace el cuerpo.</p>