



UNIVERSIDAD ACADEMIA DE HUMANISMO CRISTIANO

ESCUELA DE DANZA

Diálogo entre

Técnicas Interpretativas Teatrales y Dancísticas en una

Composición Coreográfica.

Alumna: Almarza Ramírez, Camila Fernanda

Profesor Guía: Retuerto Mendaña, Iria

Tesis para Optar al Grado de Licenciado en Danza

Tesis Para Optar al Título de Coreógrafa

Santiago, Chile 2020

AGRADECIMIENTOS

A mis padres, Iris Ramírez y Rodrigo Almarza, por darme las herramientas necesarias para cuestionarme la vida y para explorar lo desconocido. Gracias por enseñarme a tener hambre de mundo, de vida y amor.

A familia Javier Calderón y Valentina Töre, por ser mi refugio y mi complemento en esta vida. Afortunada de tenerlos y sentirlos, amores míos.

A William Aravena, mi compañero de ruta. Gracias por compartirnos y sostener mi mano incondicionalmente.

A todos mis compañeros de vida. El destino está de nuestro lado y permitió encontrarnos, conocernos y querernos, Agradecida de mi fortuna.

A mi tutora Iria Retuerto por depositar en mí la confianza y temple necesario para llevar este proceso. Por abrir reflexiones y nuevos mundos en mis pensamientos.

“Vivir no es otra cosa que arder en preguntas” A.Artaud.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	5
MARCO TEÓRICO.....	11
2.1 Métodos interpretativos teatrales	Error! Bookmark not defined.
2.2 Danza e interpretación.....	28
MARCO METODOLÓGICO	Error! Bookmark not defined. 37
3.1 Enfoque.....	Error! Bookmark not defined. 37
3.2 Unidad de análisis	39
3.3 Muestra	Error! Bookmark not defined. 39
3.4 Técnicas de recolección.....	40
3.5 Técnicas de análisis	40
ANÁLISIS DE RESULTADOS	41
4.1 Acción física	44
4.2 Comportamiento psicofísico	48
4.3 Narrativa escénica	50
CONCLUSIONES	55
BIBLIOGRAFÍA	58
ANEXO N° I.....	59
ANEXO N° II	65

INTRODUCCIÓN

El concepto de interpretación en la danza está relacionado directamente con el trabajo que realiza el intérprete y todo camino que construye para llegar a una desembocadura escénica. “Término que se utiliza para describir el proceso mediante el cual se señala o se demuestra el sentido de un objeto, actividad, expresión o forma de comportamientos específicos” (Adshead, 1999, pág. 96) teniendo como objetivo dar un significado, valor y un sentido a la coreografía. La danza, se caracteriza por la capacidad de generar material desde un lenguaje abstracto, que viaja desde el coreógrafo al espectador a través del intérprete, quien relaciona el movimiento con visualizaciones personales dependiendo de su contexto histórico y social. Es por eso que la lectura final de la obra o pieza coreográfica recae, en gran medida, en la capacidad de interpretación del artista escénico en cuanto a estados físicos, estados emocionales, acciones e intenciones que se deben mostrar con claridad desde un trabajo puramente físico. “Conoce primero cuál es tu intención y después exprésala con claridad y sencillez” (Blom & Chaplin, 1982, pág. 29)

Desde la danza contemporánea se muestra una amplitud de búsqueda y objetivos escénicos que rompen con las “tradiciones” dancísticas, para iniciar investigaciones a partir de las distintas posibilidades artísticas que se pueden hallar dentro de interpretación del bailarín y el proceso coreográfico. Entre de ellas, de especial relevancia, fueron las investigaciones corporales desde la danza de Pina Bausch, que habita una búsqueda constante de lenguaje corporal a partir de las motivaciones humanas que se presentan como necesidad de expresión y de adquirir la esencia de las cosas que conflictúan el mundo interno del ser. De esta forma recurre a elementos teatrales que potenciarán la vivencia y viaje del intérprete para la vida escénica, como la gestualidad, la apropiación de elementos materiales y la voz. Existe una

indagación en la conexión del cuerpo -como instrumento de trabajo- con las experiencias personales del intérprete que tienen como finalidad exponer una danza cada vez más sensorial, orgánica, a partir del trabajo técnico sistemático de distintas disciplinas. De este modo, la composición contemporánea se puede entender como “Danzas temáticas o dramatúrgicas en las que encontramos el sentido en la claridad de un lenguaje estructurado a partir de estímulos mentales que justifican plenamente cada una de las acciones impregnándolas de sentido” (Crespo, 2003, pág. 33). Cuando la danza comienza a llenar con sentido el movimiento de la forma, la complejidad del intérprete se centra justamente en la forma de interpretar, de otorgar significación y generar cercanía al espectador. Para eso, tanto la composición coreográfica como la interpretación requieren de estructuras y metodologías que ordenen el trabajo de forma eficiente, práctica y concreta. Mary Wigman, desde la danza, se involucra con las características mencionadas anteriormente, donde el lenguaje vivo del intérprete es el que conmociona y concreta la finalidad escénica de la obra. Expone la importancia del contexto en la composición, en conjunto a la significancia personal del intérprete, que nace desde una necesidad interna. Se trata de la manera en que el bailarín a través del cuerpo y el lenguaje en movimiento muestra y expone su mundo imaginario según el contexto creado.

En Chile, el bailarín, durante su carrera debe descubrir individualmente cómo relacionar su entrenamiento físico con la interpretación, puesto que no se enseñan metodologías interpretativas específicas que se pueda decidir si seguir o no. Se entiende por metodología, “Un conjunto de métodos, categorías, leyes y procedimientos...se enriquece con el estudio y desarrollo de los procedimientos que mejoran la eficiencia en la solución de problemas científicos, o sea, en la búsqueda y perfeccionamiento del conocimiento.” (Jiménez, 1998, pág. 18). En las artes escénicas los métodos empleados son parte de métodos universales que según Rosa Jiménez en “Metodología de la investigación”, “Son principios básicos que cumplen una

función metodológica en el pensar y actuar de los hombres en su quehacer científico e investigativo” (Jiménez, 1998, pág. 16).

Como se ha mencionado anteriormente, las metodologías interpretativas en danza aún tienen vacíos con respecto a herramientas concretas que debieran guiar claramente al bailarín a una interpretación lo más completa y eficaz posible. Es por eso que muchas de las búsquedas que se hacen en interpretación en danza provienen del teatro, siendo reflejado en la preparación de profesionales de la danza que muchas veces recurren a actores o actrices para su formación interpretativa, aportando con elementos y recursos concretos del teatro como la respiración, la voz, la acción, entre otras, que estimulan al intérprete a crear realidades dentro de la ficción que son más cercanas al espectador.

Además de las acciones corporales o dramaturgia del bailarín- Como lo llama Patricia Cardona- por las que el bailarín expresa o representa una metáfora del cuerpo, también intervienen los recursos teatrales, visuales, auditivos y dramáticos, comúnmente utilizados en la danza escénica” (Crespo, 2003, pág. 30)

El teatro, a lo largo de la historia, ha ido construyendo diversas técnicas y metodologías que enriquecen y perfeccionan la interpretación de los actores y actrices con el fin de ampliar la forma de hacer y explorar la interpretación. Autores como Konstantín Stanislavski, por ejemplo, buscaron la cercanía profunda entre la interpretación y la realidad, centrándose en “las acciones físicas” como medio de vinculación entre la acción del personaje con sus emociones y pensamientos. De esta forma, señala, la posibilidad de vacíos dentro de la estructura escénica se evita, dando paso a fortalecer y clarificar el accionar del intérprete a nivel estructural. Posteriormente Jerzy Grotowski introduce conceptos como “presencia escénica” a partir del trabajo físico de entrenamientos específicos y desde los impulsos

internos del cuerpo que se direccionan hacia la expresividad externa que entrelaza la relación entre intérprete y espectador. Trabaja bajo la superación de obstáculos que “ensucian” el trabajo y los toma como el punto de inicio para el autoconocimiento de cada sujeto, para de esta manera absorber desde lo que no se debe hacer, lo que correctamente se debe lograr. Otro autor relevante, Eugenio Barba, quien desarrolló el estudio de “la antropología del teatro” indaga en la relación de cuerpo-mente, como medio para generar vida escénica desde la concepción de realidad de cada intérprete. Enfatiza en la preparación física y vincula de manera relevante con la danza y el teatro como trabajos para el entendimiento de un mismo fin, desde el comportamiento escénico, investigando las diferencias entre el accionar cotidiano y extra-cotidiano, las fuerzas de oposición, la representación y la producción de un cuerpo vivo para una imagen viva. Estos son algunos ejemplos de estudios de métodos en el teatro que ayudan al artista a trabajar en la interpretación desde una mirada claramente física.

“El actor no se basa solo en la inspiración o la explosión de talento, porque la creación del actor es imperativa, o sea es un lapso determinado en el momento preciso, para eso se obliga al actor que intenta ser creativo a dominar un método” (Grotowski, 1968, pág. 89)

Tampoco para los bailarines es la inspiración o la explosión de talento suficientes para una óptima interpretación, lo que provoca la necesidad de contar con métodos más específicos que estructuren distintas formas y enfoques de interpretación. Pero, teniendo presente la diferencia teórica y metodológica entre teatro y danza, ¿Sería eficaz un proceso compositivo dancístico que trabaje con elementos y técnicas teatrales? ¿Los elementos teatrales cumplen en su totalidad con las necesidades de los bailarines?

Algunas de las complejidades que podrían dificultar el diálogo a simple vista es la idea de simbología que en la danza se vincula con los procesos de abstracción personal de cada

bailarín, y en el teatro con los procesos de representación. Esta diferencia es interesante, pues efectivamente existen muchas formas intermedias entre el teatro y la danza (danza-teatro, teatro físico) que ya han generado una hibridación sin por ello necesariamente resolver el tema de la interpretación. Se indagará, precisamente, en el vínculo más lejano entre ambas disciplinas, asumiendo que aún así, se pueden dar elementos de diálogo, así como territorios de exploración incompatibles. Considerando esto, se buscará analizar el vínculo entre estas disciplinas en el ámbito teórico y práctico para decantar en aquello que desde el teatro, en su enfoque más representacional, potencia o dificulta en la interpretación en danza.

Mediante una investigación empírica, el trabajo se enfoca en la experimentación y observación en laboratorios prácticos que buscan comprobar el funcionamiento de una hipótesis con respecto a los elementos de metodologías teatrales en la danza. Teniendo como limitante la escasa bibliografía que une a ambas aristas de trabajo. Para esto, se debe esclarecer si existe realmente una vinculación entre los elementos de ambas disciplinas artísticas, de qué forma se relacionan y si finalmente los elementos del teatro enriquecen las técnicas de interpretación en los bailarines. Para ello, se considerará, como registro previo en la investigación la presencia de autoras del mundo de la danza que han coincidido conceptualmente con elementos teatrales a partir de una necesidad evolutiva en la danza y no necesariamente como la intención de investigar el mundo del teatro como medio para generar una vinculación. De la misma forma se cuenta con registro de autores del mundo del teatro que exploran elementos dancísticos como beneficios para el entrenamiento sistemático de los actores.

1.1 Preguntas y objetivos

¿De qué manera existen elementos que potencian o dificultan el diálogo entre las técnicas de interpretación teatral y técnicas de interpretación dancística en procesos de composición coreográfica?

1.1.1 Objetivo general

Analizar los elementos que potencian o dificultan el diálogo entre las técnicas de interpretación teatral y técnicas de interpretación dancística en procesos de composición coreográfica.

1.1.2 Objetivos específicos

- a) Reconocer los elementos de interpretación teatral y dancística.
- b) Comprender puntos de encuentro donde se potencie el diálogo de los elementos teatrales en la interpretación dancística.
- c) Descubrir los puntos en que se permite el diálogo entre ambas disciplinas artísticas respecto a técnicas y elementos interpretativos.

1.2 Justificación del problema

Esta investigación es fundamental para comprender procesos interpretativos, pretendiendo ampliar el espectro de herramientas que pueden ser utilizadas en distintos procesos artísticos escénicos. La idea es aportar a profundizar en el ejercicio de la interpretación, tanto en intérpretes, coreógrafos y pedagogos a la hora de interpretar, dirigir y enseñar técnicas y metodologías para la interpretación dancística. Esto, en un contexto en que la discusión sobre técnicas y elementos interpretativos para bailarines es débil en Chile, aportando un material complementario sobre interpretación en el campo de la danza y el teatro de manera que se pueda producir un avance en la educación y trabajo de dicha área en el país.

“La rígida distinción entre el teatro y la danza, característica de nuestra cultura, revela una profunda herida, un vacío en la tradición que continuamente conlleva el riesgo de atraer al actor hacia el mutismo del cuerpo y al bailarín hacia el virtuosismo” (Barba, 1986, pág. 44)

Se propone, desde esta mirada, crear un diálogo que difumine la diferencia marcada del teatro y de la danza, que a lo largo del tiempo se han identificado, para entregar diversas herramientas interpretativas que formen artistas integrales habilitados desde lo teórico, práctico y escénico. Se intentará evitar caer en la estigmatización de lo que debe hacer un actor y un bailarín dependiendo de su área, para incorporar la unificación de métodos interpretativos que un artista escénico requiere para cualquier exigencia creativa que enfatice en el trabajo interpretativo.

MARCO TEÓRICO

El mundo de las artes escénicas incluye toda práctica o investigación que vaya dirigida a una muestra escénica con fines sociales, culturales, políticos y de entretenimiento, englobando la danza y el teatro dentro de sus disciplinas más ejemplificadoras. El estudio de la práctica escénica implica una combinación entre investigación teórica y práctica para conseguir su fin artístico. La importancia de la conexión entre el mensaje de la obra y el espectador radica en la simbiosis que genera el director creador con el intérprete que da por resultado la adecuada interpretación de los bailarines y actores en escena.

Esta investigación aborda un posible diálogo entre estas dos disciplinas artísticas escénicas a través de sus procesos de práctica interpretativa que pone a prueba la formulación de una obra o pieza coreográfica desde la danza con herramientas provenientes del teatro. De este modo se darán a conocer metodologías y estrategias desde ambas ramas artísticas que se consideran claves para el entendimiento de la investigación teórica y práctica.

2.1. Métodos interpretativos teatrales

¿Qué es interpretación? Según Patrice Pavis en el “Diccionario del teatro” el término interpretación designa un elemento clave en el sentido y la significancia que se le otorga a la obra. Se divide en tres tipos:

- Interpretación de la puesta en escena, que refiere a la importancia que se le da a la puesta escénica y escenográfica que sitúa el primer contexto concreto;
- Interpretación del actor, que menciona como construcción colectiva entre el autor, director y actor para una representación mediante un trabajo constante en cuanto a la

búsqueda de significaciones. “Es la materia primera del espectáculo.” (Pavis, 1998, pág. 253) ;

- Interpretación del espectador, refiriéndose a la percepción personal con respecto a los elementos que fueron entregados por el espectáculo. “Trabajo de diversas concreciones y de las lecturas posibles de una misma obra, evaluando el trabajo productivo y receptivo del espectador.” (Ibid)

En este caso el enfoque de la interpretación del actor es el eje principal que mueve todo el contenido de la obra, siendo quien requiere de más tiempo, trabajo colectivo e individual para su preparación. Este trabajo implica el análisis general y específico de la obra y del personaje, en conjunto a su metodología de aplicación. La interpretación del actor es la encargada de conducir la interpretación del espectador, por lo que la claridad, seguridad y prolijidad del actor es de suma importancia y el objetivo se encuentra en que el espectador pueda conmocionarse a partir de la relación entre los personajes y su entorno.

Konstantine Stanislavski, de nacionalidad Rusa, actor, director y profesor del mundo del teatro, se enfocó en una búsqueda permanente e inagotable de los elementos clave de la interpretación teatral y el trabajo riguroso y adecuado en jóvenes actores. A lo largo de su carrera estudió sobre el habitar la estructura y el monólogo interno; ya para sus últimos años de vida su investigación y trabajo se centraron en lo que denomino las acciones físicas que más adelante siguió construyendo Grotowski, otro impulsor relevante de técnicas actorales. A grandes rasgos, Stanislavski vincula los pensamientos con el actuar físico a través del comportamiento psicofísico, respaldando así las acciones y emociones del personaje o intérprete para aclarar los impulsos y estímulos que dan paso a la línea de acción.(Toporkov, 1961) “La acción física”, elemento central de su método, tiene como objetivo crear una verdad escénica tanto para el intérprete como para el espectador, diferenciando la actividad como un “hacer” de la acción física como un “hacer para”. Esto último se enfoca en el qué quiere lograr

el personaje realizando esta actividad. De esta manera intenta mostrar cómo las emociones y el mundo interno del intérprete se respaldan con el trabajo de acciones físicas que lo llevarían a un viaje de construcción de algo concreto y real. De esta forma, la vinculación y la apropiación de una personalidad, un contexto y un objetivo que se van descifrando en el transcurso del proceso y posteriormente en la obra, sería el macro objetivo del intérprete.

Stanislavski crea el “método de interpretación Stanislavski” y “el método de acciones físicas”, proponiendo fases de trabajo sistemáticas que ayudan al desarrollo del talento bajo un entrenamiento concreto. Propone una primera parte analítica que consta de un trabajo de mesa en que participa autor (no en todos los casos), director y actor en conjunto para la identificación general del personaje y su medio ambiente, para finalmente fijar el súper-objetivo que éste describe como el objetivo general de cada personaje. La segunda parte es la expresiva, que determina elementos como pausas, ritmos, silencios, entonaciones y proyecciones. La tercera fase es la escénica que según nombra en “Stanislavski Dirige”, consta del entrenamiento físico del actor, la expresión corporal del personaje y el conjunto de elementos teatrales que finalmente dan la preparación necesaria al intérprete para la encarnación del personaje. (Toporkov, 1961) Las fases que se propone son los pasos claves para la estructuración de un buen proceso interpretativo. Este debe pasar por un trabajo de mesa donde en conjunto el equipo de trabajo involucrado revisa y analiza la obra y se fija la intención, objetivos, quiebres. Como herramienta fundamental se establece una línea de tiempo donde se esclarecen todos los posibles elementos y acciones que tendrá que trabajar el intérprete y el director en conjunto. Posteriormente se entra en la fase de trabajo corporal, donde se entrena el cuerpo y la mente del intérprete para general disponibilidad, presencia y precisión para la exigencia que requiera el personaje y el director.

En las artes escénicas siempre ha existido la renovación de técnicas de entrenamiento físico para los intérpretes que deben cumplir con grandes requisitos de resistencia y permeabilidad

física. Stanislavski más allá de la preparación física, muestra la necesidad de una preparación psicofísica para que, de forma gradual y metódica, se vaya llenando de sentido la búsqueda personal del intérprete, que comúnmente no suele darle tanta importancia al trabajo previo o de “preparación para...”, como si se lo da a la maqueta general del personaje y la obra. Así la carencia que busca llenar Stanislavski se centra en terminar con el trabajo superficial del intérprete y darle valor al trabajo metódico, que lo aleja del mero oficio y lo posiciona en un espacio profesional. “El error que muchos actores cometen es el de pensar en el resultado en vez de concentrarse en la acción que debe prepararlo” (Toporkov, 1961, pág. 17)

Stanislavski menciona, dentro de su terminología, el “sí mágico” como técnica, donde el actor asume la realidad de la circunstancia dada. “El actor ha de contemplar todo como si estuviera convencido de que lo que rodea en el escenario es la realidad viva, y ha de convencer además de a sí mismo a la audiencia.” (Brecht, 2004, pág. 141) Conseguir, a través de un método, la profundización necesaria en el actor como para crear y convencer de esta realidad ficticia, lograr traspasar la cuarta pared de forma metafórica y generar el mayor vínculo entre el actor y el espectador, o sea el pacto de realidad, es el resultado de un adecuado entrenamiento y preparación previa que hace efectivo el “sí mágico”.

Para Stanislavski el proceso creativo a partir de la improvisación persigue la liberación de estructuras corporales para generar nuevas formas en el lenguaje físico, “Técnica del actor que interpreta algo imprevisto, no preparado de antemano “inventado” en el calor de la acción” (Pavis, 1998, pág. 246). Este tiene un gran peso que conduce la determinación de cada escena que en su conjunto forman unidades para la obra. “Esto no se puede fijar. Sólo se pueden fijar los caminos que lo llevaron a este resultado”. (Toporkov, 1961, pág. 150)

El método de Stanislavski logró encaminar a los intérpretes para que comenzaran a generar más autoría en sus creaciones, modificando al director en su rol de implantar “algo”, para ahora ser el guía de “algo”. Esta nueva forma de hacer teatro se vuelve sumamente positiva

para el actor aprendiz, que hasta ese momento carecía de un método claro. Este nuevo vínculo, esta nueva fijación por los detalles que para los actores eran “fruslerías” como menciona el libro, podían llenar de vitalidad y energía una obra que resultaba tediosa y poco cercana, logrando un contenido interpretativo que hacían la diferencia entre “hacer cómo” y el “hacer”.

Como se ha mencionado anteriormente, en el Método de Stanislavski, el actor se prepara a través de un adecuado entrenamiento y de una concentración controlada que visibiliza el estado de alerta previo a cada movimiento. A esto se le suma la participación de la memoria emotiva que alude al producto de la imaginación que cada actor tiene como intérprete creador. Cada propuesta o acuerdo entre director y actor es el inicio de la explosión creativa de cada individuo en escena, que se va llenando paulatinamente de una expresión corporal y gestos a partir de la interpretación particular de cada persona como intérprete. “La expresión inconsciente de la personalidad individual de cada personaje.” (Toporkov, 1961, pág. 23)

De esta manera, la investigación de Stanislavski comprende una serie de sucesos para el teatro que fueron de gran relevancia en cuanto al trabajo metódico desde un régimen de trabajo teórico y práctico, que consta de un proceso colaborativo que valoriza la importancia del hecho. Todo ello con la finalidad de vinculación del actor consigo mismo, con el espectador y el objetivo del texto de la obra.

Si bien Stanislavski logra decantar su investigación sobre la emocionalidad, la percepción viva y orgánica, a través de la profundización de la acción física que aflora la emocionalidad real en cada actor (que sería lo que lograría el trabajo completo de la sistematización de trabajo práctico en la muestra escénica) es relevante mencionar lo peligroso de regirse por la emocionalidad en vez del objetivo y su acción, debido a la delgada línea que puede llevar al

intérprete a los “agregados” que nunca son beneficiosos. La exageración o las formas solo generan una “falsa teatralidad”, es por eso que la tarea más difícil de cada intérprete es encontrar la medida justa en cada acción: así, el foco está e en realmente interpretar y no en intentar hacerlo.

Stanislavski libera al actor de la penosa preocupación por este arte, elimina su auto admiración ante su estado psíquico y enseña el camino verdadero y único para la revelación de sentimientos humanos auténticos, dirigidos al logro del objetivo escénico, capaz de influir efectivamente en el compañero de tarea (Toporkov, 1961, pág. 66).

El método que Stanislavski propone a final de sus investigaciones, se basa en el análisis activo de un conjunto de elementos que conforman la obra y cómo estos se trabajan y se hilan para darle sentido y valor a la pieza. De esa forma todo lo anteriormente mencionado es lo que, en conjunto, ayuda a una profundización metódica de acciones, objetivo e ideas relacionadas con la preparación y condensación del material de un proceso creativo que es único.

Una vez comenzada la investigación de Stanislavski sobre las acciones físicas y posteriormente a su muerte, quien retoma ese trabajo y profundiza en la búsqueda de metodologías para los actores es Jerzy Grotowski, director de teatro conocido por su trabajo en lo que denominó “Teatro Pobre”. Este sugiere una profundización en técnicas avanzadas de dinámicas psicofísicas que contribuirían a la interpretación de los actores en formación y al dominio previo de elementos con los que deben contar para la puesta en escena, pudiendo mostrar un trabajo que se sostiene a partir solo del cuerpo y no depende de la utilización o la participación de artefactos que impedirían la apreciación pura de la investigación corporal.

El teatro pobre de Grotowski “Se concentra en la esencia del arte teatral, en el actor” (Grotowski, 1968, pág. 9) cuestionando la relevancia de ciertos elementos que –según él- no

determinarían la existencia del teatro. ¿Sigue existiendo teatro sin escenario, escenografía, maquillaje, iluminación, música, etc.? Estos recursos se muestran como innecesarios y “superfluos” no serían “requisitos para”, en otras palabras, sin ellos la idea de teatro no desaparece. Diferencia el “teatro pobre” del “teatro rico” por el desprendimiento o integración de elementos que parecen de carácter necesario pero que finalmente no lo serían. De esta manera, la búsqueda de un cuerpo limpio y concreto que se conoce, que siente y que se conecta con una búsqueda personal, sería lo que bastaría para estar haciendo teatro. Así, el intérprete debe tener control completo de la máxima expresividad y definición del cuerpo, puesto que es el exponente fundamental del teatro. Es por eso que la idea de teatro pobre apunta a un teatro pobre de recursos que no serían de primera necesidad.

Su investigación se basa en la preparación del intérprete de forma metódica al igual que Stanislavski, posicionando así al intérprete como el eje principal y encargado de traspasar de manera adecuada el mensaje y el objetivo. Este método defiende la idea de que lo único imprescindible para el teatro es el vínculo que se crea entre actor y espectador, aludiendo a una unión o conexión desde la sensibilidad perceptiva que nace de forma viva, concreta y real.

Jerzy Grotowski elabora la idea de laboratorio teatral, conocido como “método Grotowski” como puente de preparación profesional de actores y directores teatrales. “Plantea una especie de modelo activo en el que las investigaciones regulares sobre el trabajo del actor pueden ponerse en marcha” (Grotowski, 1968, pág. 3) Este consiste en encauzar el proceso que tiene el intérprete para adquirir la “auto entrega” a partir de los lugares de emisión energética (zona lumbar, abdomen y plexo solar). La idea es que se haga un trabajo individual, entendiendo que cada sujeto tiene procesos distintos que no se pueden abordar de una forma colectiva general. Busca un trabajo externo que inicia desde lo más interno del actor, que se encuentra ligado a las acciones primarias, primitivas e instintivas del humano, donde sus procesos mentales y emocionales deben encontrar su significado. ¿Cómo el intérprete logra “hacer” un todo, una

interpretación integral, a partir de la mente y el cuerpo? “Consideramos que el aspecto medular del arte teatral es la técnica escénica y personal del actor” (Grotowski, 1968, pág. 9)

Grotowski, al igual que Stanislavski, habla sobre las acciones físicas como una “premisa necesaria” que va condensando y profundizando el trabajo personal de cada intérprete. Da a conocer la acción física como el medio vital que le da exactitud corporal a “algo” que se vuelve cada vez más profundo en la medida que más veces se repita y se trabaje conscientemente. Conseguir la “Organicidad”, término utilizado en ambos autores, es la premisa. Sin embargo, esta organicidad para Grotowski está relacionada a un conjunto de impulsos naturales con potencial, en cambio para Stanislavski está relacionada con la capacidad del actor de habitar una estructura imaginaria. A pesar de eso, la organicidad, en ambos casos, está vinculada al trabajo de acciones físicas que cada uno plantea. “Grotowski siempre recalca que el trabajo sobre las acciones físicas es la clave del oficio del actor. Un actor debe ser capaz de repetir la misma partitura muchas veces, y esta debe ser viva y precisa cada vez” (Richards, 2005, pág. 58)

Este plantea una estructura de repetición que mezcla las potencialidades físicas del actor con las mentales, donde se va produciendo un viaje desde lo interno a lo externo del sujeto. Para eso descubre el trabajo de asociaciones en conjunto a Cieslak, (Actor Polaco, discípulo y ayudante de Grotowski en el Teatro-Laboratorio) donde el mundo simbólico, imaginario y físico se van fusionando con las acciones físicas, puesto que en la medida que se repite una acción estas asociaciones van apareciendo de forma natural desde el inconsciente, como se mencionan en el texto “Trabajar con Grotowski sobre acciones físicas” (Richards, 2005).

“Todo se concentra en un esfuerzo por lograr la “madurez” del actor que se expresa a través de una tensión elevada al extremo, de una desnudez total. De una exposición absoluta de su propia intimidad” (Grotowski, 1968, pág. 9)

De esta forma, Jerzy Grotowski utiliza las acciones físicas como un medio que cada intérprete tiene para su descubrimiento íntimo, es una puerta al autoconocimiento que proviene desde lo más primitivo del ser, construcción que va de la mano con la exigencia y propiedad de diversos elementos y entrenamiento. Sin embargo, Stanislavski utiliza las acciones físicas como un método que a través de la representación genera una realidad en los actores, donde la ocupación del actor debe estar en algo concreto: “Suma de gestos aplicados a un propósito específico” (Toporkov, 1961, pág. 23)

Grotowski posiciona al intérprete de forma activa en el proceso de significancia de la obra, encontrando así la manera de abordar el “personaje” desde una aparición espontánea que se va creando en el proceso y que no se encuentra predeterminada. La búsqueda del personaje es personal y se traspa de esa forma al espectador a través de la obra. Para esto el periodo de entrenamiento se enfoca en una preparación física que combina la espontaneidad del intérprete con la disciplina formal con la finalidad de ir eliminando bloqueos que nacen desde el propio cuerpo y mente.

El actor que trata de llegar a un estado de auto penetración, es al actor que se revela a sí mismo, que sacrifica la parte más íntima de su ser, la más penosa, aquella que no debe ser exhibida a los ojos del mundo, debe ser capaz de manifestar su más mínimo impulso (Grotowski, 1968, pág. 29)

El sujeto se debe cuestionar no lo que debiese hacer, sino más bien lo que no debe hacer. Solo encontrando esa respuesta la representación de algo se rompe y se logra el objetivo real para generar el adecuado vínculo con el espectador. A esto Grotowski lo denomina como el trabajo de la “vía negativa”.

Un par de años más tarde, pero con un trabajo casi paralelo, se da a conocer un nuevo influyente en el teatro Italiano, Eugenio Barba, director e investigador teatral que propone la

concepción de “Antropología teatral”. Su fin era profundizar en la eficacia de la acción escénica que ya estaba siendo estudiada por Grotowski desde Stanislavski.

¿Qué es la Antropología teatral? “Es el estudio del comportamiento escénico pre-expresivo que se encuentra en la base de los diferentes géneros, estilos y papeles, y de las tradiciones personales o colectivas” (Barba, 1992, pág. 25) Estudio que se logra centrar en los impulsos originales del cuerpo, a partir del adecuado entrenamiento que requiere cada actor para concretar una acción, donde la identificación de la particularidad de movimiento y trayectorias internas conducirían el trabajo operacional del accionar en el sujeto, que debe ir cumpliendo con fases que tienen como objetivo el manejo de la pre-expresividad. Generando estudios corporales y espirituales en sus intérpretes, enfocados en la exploración y análisis de distintos géneros dancísticos de las culturas orientales. En otras palabras, la antropología teatral es para el actor y se trata del actor.

Eugenio Barba, como fundador del “OdinTeatret” (1964) busca romper con modelos ya adquiridos, es por eso que la exploración con sus intérpretes es profunda y constante. Logra generar principios de aplicación y re significar algunos conceptos de trabajo, como el ser actor aclarando que en su trabajo cada vez que se menciona se referirá a actor-bailarín y teatro se entenderá como teatro-danza. Su vinculación con la danza en toda su investigación es notoria y clave para poder conseguir los objetivos que plantea. Se refiere a una unión necesaria para el entendimiento del cuerpo y de la mente que se debe encontrar disponible y preparada para la escena. Genera el deber de los intérpretes de entrar y salir de lo que denominaba esqueleto/piel, es decir el comportamiento del actor en escena. El cuerpo construye constantemente una forma de hacer y actuar precisa para la “circunstancia dada”. De esta forma Barba sostiene como eje primordial los principios “pre-expresivos” para sostener de maneras adecuada la propuesta escénica., abordando el trabajo físico como la unión primordial

entre la danza y el teatro para entender la disciplina del arte escénico como un arte corporal que procesa toda la información entre el director y el intérprete creador.

“La rígida distinción entre teatro y danza revela una herida profunda, un vacío de tradición que corre el riesgo de llevar continuamente el acto hacia el mutismo del cuerpo, y al bailarín hacia el virtuosismo” (Barba, 1992, pág. 44). Se plantea la efectiva utilización de la técnica para los intérpretes (actor-bailarín) como el uso extra- cotidiano de la mente y el cuerpo, mostrándose de forma cotidiana y codificada o inconsciente pero implícita en la práctica. Para esto, Eugenio Barba genera principios que cada intérprete debe llevar a la práctica adecuadamente para obtener el manejo ideal como artista escénico. Enfatiza en la apropiación del material y en la búsqueda de vida en el sujeto actor, incorporando la importancia del “bios escénico” que se refiere a un cuerpo vivo en escena. ¿Cómo se genera realidad escénica? “Quien no posee un conocimiento personal del teatro no puede interpretar y alcanzar una imagen viva y autónoma de la vida teatral y de su sentido en otras épocas y culturas” (Barba, 1992, pág. 28)

Realiza un profundo análisis sobre el entrenamiento del intérprete, explorando diferentes áreas que a su sentir son necesarias y beneficiosas para la preparación del cuerpo. Se apoyó en la biomecánica propuesta por Meyerhold (Actor y teórico Ruso que propone un método de estudio en torno a la relación de procesos fisiológicos y la emocionalidad psíquica), en la incorporación de distintos géneros dancísticos, gimnásticos, deportivos, etc. Centra gran parte de su investigación en las formas de entrenar, moldear y conocer el cuerpo de cada sujeto teniendo en cuenta las particularidades “psicofísicas” y a partir de eso genera un teatro limpio y real desde la técnica y el trabajo y el conocimiento.

Lo que el teatro dice con las palabras no es, en el fondo, lo más importante. Lo que cuenta en el teatro es revelar relaciones, es mostrar la superficie de la acción y, al mismo tiempo, su interior, los órganos que están trabajando, las fuerzas opuestas, el modo en que la

acción se divide y se subdivide en segmentos correlacionados entre sí, el modo en que es realizada y el modo en que es padecida (Barba, 1986, pág. 167) El primer principio que plantea es el de la “alteración del equilibrio” relacionado con el peso del cuerpo, su equilibrio, la utilización de la columna, la intención de la mirada, entre otros. Así el actor comienza a esclarecer sus deberes primarios de trabajo y exploración. Se debe indagar en la personalidad del intérprete, en su contexto histórico-cultural, en las formas que este tiene adquiridas sobre su tradición escénica y en cómo éste utiliza su cuerpo y mente. En definitiva se trata de indagar en las técnicas extra-cotidianas, y cómo son conducidas a la pre-expresividad y la representación en la obra. Para esto se debe diferenciar la técnica cotidiana “Máximo rendimiento con el mínimo de energía” (Barba, 1992, pág. 35) de la extra-cotidiana “Máximo uso de energía para un mínimo de resultado” (Ibid). Esta última se encuentra relacionada a la pre-expresividad: “Ellas la caracterizan aun antes que esta vida comience a querer representar algo” (Ibid) El principio de “alteración del equilibrio” es en lo que se basa la vida del actor, ya sea en el adecuado posicionamiento, en su centro, su peso sobre los pies, la colocación postural, el tono muscular y la alineación. Según Jerzy Grotowski el centro de la expresividad y la parte que está encargado de generar adecuadas reacciones a la corporalidad son los pies. En otras palabras, el lograr la técnica extra-cotidiana se sostiene de la alteración del equilibrio y como esta va deformando la técnica cotidiana. “La danza del equilibrio es la que los actores muestran en los principios fundamentales de todas las formas escénicas” (Barba, 1992, pág. 44)

El principio de oposición, es el segundo que Barba postula, mencionando los tres lugares por los cual la oposición se hace presente y que son: a nivel corporal, compositivo y en las acciones simultáneas. Esto se encuentra relacionado a las fuerzas y energías de oposición en el cuerpo. Para esto, sugiere imaginar un “aro de hierro” sobre la cabeza que genera una fuerza que jala hacia arriba, donde la energía se libera por la coronilla, y que a la vez necesitaría de

una energía contraria que jala desde la planta de los pies hacia la tierra para poder mantener los pies en el piso. Un cuerpo que en la parte superior se encuentra completamente estirado, bien alineado y vivo, pero con una parte inferior que si bien se encuentra correctamente colocada, no está en una tensión extrema, sus rodillas debe estar siempre habilitadas y nunca rígidas, para de esa forma estar disponible en cualquier momento para cualquier acción (cuerpo en alerta). A esta oposición se le denomina “Hippari Hai” (término japonés). Existe cierto comportamiento escénico que cuenta con secuencias de movimientos que se separan de la acción cotidiana. Pueden verse más complejos, pero en realidad su complejidad es simplificada, mostrando el estado más simple de la oposición, debido a la selección de fuerzas que se opondrán, su amplificación y cómo se ordenan secuencialmente.

El tercer principio propuesto es el de “incoherencia coherente” relacionado a la práctica de las técnicas extra cotidianas con el conocimiento y pensamiento tácito que se tienen sobre ellas. Existe un trabajo eficiente que cada intérprete realiza, donde se genera una nueva exploración e investigación a nivel corporal, que tiene como objetivo crear otra realidad que debiese ser de peso y congruente en relación al intérprete y la escena.

“Cuando su artesanía es de alta calidad, transforman en una segunda naturaleza un sistema codificado cuya lógica es equivalente a la lógica de la vida orgánica” (Barba, 1992, pág. 59). Este principio si bien parece dificultoso para los intérpretes, es lo contrario. Muestra la forma que cada actor tiene de codificar un material corporal más pequeño donde utiliza cierta cantidad de energía en un material corporal más amplio, extenso y pesado pero con la misma cantidad de energía dispuesta para eso. Esto genera en el actor una incorporación orgánica de material, dándole realidad a la segunda naturaleza y a un bios escénico potente y claro, fruto de su adecuado entrenamiento.

Eugenio Barba en su tercer principio de Equivalencia habla de la transformación de cosas que son concretas pero que en escena buscan tener otro significado y entregar un mensaje. Para que el principio de equivalencia funcione se debe trabajar cuidadosamente el significado de ese “algo”, puesto que una vez esté, independiente del contexto, se logra representar por sí solo: la equivalencia no es efectiva, siendo el objetivo principal de ésta la representación de algo por otra cosa. El resultado de esta equivalencia no alude a la representación evidente, donde todos deben entender de la misma manera el mensaje, si no que se abre la posibilidad de análisis y de una “contemplación filosófica”. Por ejemplo, se utilizará un pañuelo que en la vida real tiene una significancia y función concreta conocida y aceptada por todos, pero que en escena simbolizará a una persona. Una vez aparece el pañuelo en escena todos deben entender y estar convencidos de que el objeto en realidad es la persona y no el objeto en sí misma.

Por último, Barba habla de “Un cuerpo decidido”, tiene un significado activo en el intérprete, donde la energía requerida se basa en la disponibilidad de ésta para las acciones determinadas. Sin embargo, Eugenio Barba no logra definir un cuerpo decidido a través de una expresión, pero si propone que cada sujeto tiene una visión particular del “estar decidido”, entonces se enfoca en las “condiciones” óptimas para que se genere. “Cuando el actor ha aprendido como una segunda naturaleza este modo artificial de moverse, parece recortado, fuerzas del espacio cotidiano y aparece vivo: está decidido.” (Barba, 1992, pág. 59)

En este momento es cuando vuelve el trabajo de “acciones”, mencionando como un proceso, refiriéndose a esto con el término Jo-ha-kyu, que está conformado por tres fases que al terminar vuelve a comenzar: la primera fase está relacionado a fuerzas en oposición que se vinculan a partir de “retener” las fuerzas que se están oponiendo; la segunda se relaciona con la “liberación de fuerza” donde la oposición de rompe por la predominancia de una de estas; la tercera es cuando finalmente la acción acaba y se genera un despliegue de fuerza y gana rapidez de acción “Tame, la capacidad de retener la energía, de concentrar en una acción

limitada en el espacio la energía necesaria para una acción más amplia” (Barba, 1992, pág. 52). Pero, ¿está la acción del actor completa? Para que el trabajo del actor esté realizado falta el concepto del “bios escénico” que se refiere a que el cuerpo que encuentra sobre la escena, posee vida, en la esencia del intérprete, pudiendo lograrse una vez dominados los principios que propone. (Alteración del equilibrio; Oposición; Incoherencia- Coherente; Equivalentes) De esta forma, habla de la transformación de la presencia física por la presencia escénica, dándole relevancia a la expresión y a la vida del cuerpo en escena. “En esta capacidad de dar vida a una oposición reside, para Zeami, el secreto de lo insólito, la flor del actor, su bios escénico” (Barba, 1992, pág. 107) Así, postula el “Principio de lo insólito” el cual enfatiza en el trabajo desde un lugar donde paralelamente funciona su contrario porque, una vez encontrándose ahí, se crea la “vida”.

Barba explota el adecuado entrenamiento de sus actores para lograr un trabajo “real”. Ahonda en el estudio del pensamiento acción, a través de la organicidad psicofísica y sobre todo de la “pre-expresividad”. Este término, al igual que “Sats” se vincula con el movimiento previo a la acción, con el concepto de “Hipparihai” y con la canalización energética. De esta manera la acción del intérprete, en un primer momento es lo único relevante, puesto que luego de dominarlo el significado de esta se “captura”. El dominio de la pre-expresividad determinaría, entonces, la significancia de la acción en el intérprete, la obra y la recepción del espectador,. Por ese motivo todo el trabajo de las fases, la investigación sobre el entrenamiento y la concepción del trabajo personal se dirigen en la misma dirección que hace posible la preparación de la pre-expresividad o “Sats” y se sustenta en el movimiento escénico. Es decir, responden a la pregunta sobre la manera en que se genera la realidad y al mismo tiempo cómo es abordada en distintos planos de comprensión teatral, en la vinculación de las fuerzas, intención, organización, significado, organicidad y vida. Para que todo funcione, Barba describe a grandes rasgos una primera parte que se centra en la preparación del intérprete para

entrar de lleno en el proceso creativo composicional; después, la tendencia genérica teatral junto al desarrollo de pensamiento personal de cada actor; y por último la comprobación del valor dado a la composición y como se sustenta por sí misma de una manera correcta. “El trabajo pre-expresivo sirve para crear un cuerpo en vida que no debe ser idolatrado como un valor por sí mismo. Tiene valor porque conduce al actor y al espectador al descubrimiento de significados no obvios en la representación” (Barba, 1992, pág. 185) Esto trata de las formas que llevan a las intervenciones en movimiento a la eficacia en torno al cuerpo y la mente, o sea, a la calidad de la realidad de la acción que muestra el intérprete en escena, Para la obra no debe ser prioridad el realismo dramático, es decir, el sentido coherente y específico que contendría en sí misma la dramaturgia, sino más bien lo real de la acción en funcionamiento.

“Permitirle descifrar una historia a los espectadores no significa hacerles descubrir su “verdadero sentido” sino crear condiciones a través de las cuales puedan interrogarse sobre el sentido. Se trata de desnudar los nudos de la historia, los puntos en los cuales los extremos se abrazan. Hay espectadores para los cuales el teatro es esencial precisamente porque este no les presenta soluciones sino nudos.” (Barba, 1992, pág. 150)

2.2.- Danza e interpretación

Dentro del mundo de la danza, la variedad estilística y las diversas formas de entrenamientos según la exigencia de la corriente que se siga son múltiples e interesantes lo que lleva a ver la interpretación dancística de distintas formas. Pero ¿Qué es interpretar? Según Cristina Moreno (2014) interpretar es “Ejecutar un baile con propósito artístico y siguiendo pautas coreográficas”). La danza y los bailarines siempre han estado ligados a lo estético y

armonioso de los elementos técnicos que se adquieren, dependiendo de las pautas coreográficas establecidas, sin darle mayor relevancia a la calidad interpretativa como método de estudio e investigación que lograría transformar y mutar el cuerpo desde distintas aristas, el poder de abstraer y representar en escena. Para llegar de manera eficaz a la interpretación, habría distintas formas y objetivos por cumplir que son determinados dependiendo del proceso y de quien está a cargo para dirigirlo.

Merce Cunningham, bailarín y coreógrafo estadounidense, y estudiante de Martha Graham, rechaza el enardecimiento emocional cuando se refirió a las formas de interpretación, debido a que consideraba que no había necesidad de hacerlo. Los elementos que destaca como necesarios para la interpretación van por el lado puramente físico, considerando que a la danza le bastaría con la corporalidad para poder sostenerse sola, pudiendo recurrir a la evolución clara de movimientos, enfocados únicamente en la apropiación del material corpóreo. “La cuestión básica en la danza es la energía y una amplificación de la misma que surge a través del ritmo, y si pierdes eso acabas haciendo meros decorados” (Lesschaeve, 1980, pág. 151)

Cunningham describe sus coreografías como “operaciones aleatorias” que se van uniendo y en conjunto construyen, una especie de cadena física. Sus estudios basados en la defensa del cuerpo y su movimiento, logran darle exactitud y viveza a la propuesta inicial en cuanto al lenguaje corporal. Logra identificar los puntos débiles de los bailarines para poder iniciar el entrenamiento y preparación enfocada en el fortalecimiento físico y de ese modo conseguir un cuerpo habilitado para las exigencias escénicas requeridas. El cuerpo del bailarín es el mensaje entre director, bailarín y espectador. De esta manera comienza con un trabajo relacionado a la espalda y centro, luego -lo que menciona como lo más complejo- los brazos y finalmente las piernas que suelen estar más trabajadas y relacionadas al virtuosismo en la danza. “La clase es el momento de pelear para que el movimiento penetre y atraviese el cuerpo completamente” (Lesschaeve, 1980, pág. 67)

Cunningham se aleja del entrenamiento de la emocionalidad y expresividad en cuanto a la interpretación de los bailarines. Pero ¿se desliga completamente del trabajo mental? “De un modo u otro, lo que parecía imposible al final no lo era si conseguimos impedir que se interpusiera la mente” (Lesschaeve, 1980, pág. 87) Él se reconoce en un lugar de utilización de la mente para procesos de memorizar y entender planta de movimientos, espacialidad, musicalidad, etc. Deja la leve posibilidad de cambios una vez que en bailarín se apropia del material, pero esto sigue siendo irrelevante en relación al enfoque de su verdadero trabajo corporal.

Cunningham inválida la danza intelectual y la define como instintiva, donde lo que se trabaja son las curiosidades físicas y sus problemáticas que se resuelven a través del conocimiento del cuerpo y el estudio de las formas de movilizarlo. “Pienso en la danza como una constante transformación de la vida misma” (Lesschaeve, 1980, pág. 87)

La interpretación que plantea Cunningham se encuentra en un punto medio entre la danza que no es inexpresiva pero que tampoco llega a la expresividad misma desde gestos o emociones. Defiende la posibilidad de expresión siempre y cuando sea natural y no opaque el trabajo corporal. Su investigación se desliga de cualquier posibilidad escénica que no pretenda expresar algo concreto y que a su vez sea expresivo. “Siempre he creído que el movimiento en sí comunica, independientemente de los fines expresivos, más allá de la intención” (Lesschaeve, 1980, pág. 123)

En una línea similar se encuentra George Balanchine, maestro de ballet y coreógrafo Ruso que fue una de los impulsores del estilo neoclásico. Su trabajo en el área clásica la estimula con los elementos musicales, dinámicas, energías, para poder lograr una pureza corporal y lineal a nivel compositivo. Al igual que Cunningham, su enfoque es físico y alejado de la profundización y estudio de la expresividad de los bailarines, siendo la condensación y

explosión que genera el bailarín a través del movimiento mismo, la que se encarga de crear su expresión natural. A pesar de la importancia del proceso físico Balanchine utiliza como primer recurso compositivo la música, puesto que sería ésta la que generaría el primer vínculo concreto con la composición y el cuerpo trabajaría en base a esa estructura.

Mary Wigman, fue una bailarina alemana y conocida por su danza expresionista que explora en el lenguaje vivo de los seres humanos, en la energía interna y la apropiación de material corporal y emocional que proviene del contexto histórico, de las experiencias y evocaciones personales de cada sujeto como intérprete.

La danza es un lenguaje vivo que habla del hombre. Un mensaje artístico que se lanza más allá de la realidad a fin de hablar, con imágenes y alegorías, las emociones más íntimas del hombre y de su necesidad de comunicar (Wigman, 2002, pág. 17)

El ser humano tiene una necesidad natural de expresar y comunicar sobre cosas que le afectan de diversas formas. Desde siempre uno de los medios ha sido el cuerpo y su capacidad de transformación y de representación. A pesar de que el hecho de generar movimiento o movilidad corporal no lo convierte en danza totalmente según Wigman. Ella plantea que una vez que se logra expulsar y transformar en conjunto con el cuerpo, surge la emoción del humano y se comienza a generar recién la danza expresiva (Wigman, 2002).

Mary Wigman menciona elementos claves que serían parte de la danza y la expresión una vez iniciado el proceso compositivo. El trabajo de respiración, que genera la concientización del diafragma, la adecuada graduación y utilización del aire que entra y sale del cuerpo como potenciadores de la resistencia y rendimiento físico, produciría en el intérprete un orgánico funcionamiento corporal, no necesariamente cotidiano, de este recurso. Siendo un aporte a la continuidad del estado de interpretación. Dentro de la composición el tiempo, energía, espacio

y las tensiones “magnéticas” en escena intervienen activamente para el adecuado uso de las capacidades interpretativas de cada sujeto, que se mezclan con la construcción personal de imágenes que aún no logran ser visibles ante la mirada externa, es decir la abstracción personal del intérprete. “La facultad creativa pertenece al campo de la realidad y al de la fantasía” (Wigman, 2002, pág. 17)

Expresa el evidente vínculo del teatro con la danza en cuanto a su trabajo como arte escénico, dejando ver que el teatro ha ido vinculándose con la danza para la creación de atmósferas, plantas de movimientos, adornos o de acción escénica. Esta relación se comienza a apreciar en las primeras óperas clásicas donde lo interdisciplinar dispuesto para una misma obra y objetivo da a la exploración en conjunto de ambas disciplinas. Sin embargo, ¿La danza ha buscado su vinculación con el teatro de la misma manera que este lo ha hecho con la danza? “Pero las obras teatrales de Gluck, Haendel y algunos otros compositores que tienden más hacia el oratorio escénico que hacia la ópera, permiten la elaboración de elocuentes escenas a través de la danza” (Wigman, 2002, pág. 28)

Wigman a lo largo de su trabajo a nivel compositivo, manifiesta la importancia del contexto histórico en relación al cuerpo y a la significancia personal como una necesidad interior del humano para dar a conocer algo. Teniendo en cuenta que los intérpretes pueden llegar a generar explosiones creativas, de las que el coreógrafo se debe hacer cargo para indagar y explorar la naturalidad del instrumento que otorga el intérprete, en este caso el cuerpo maleable para sus ideas. “Expresar con el lenguaje propio”. Postulando una metamorfosis física que es vivenciada y expuesta dependiendo de la disponibilidad alcanzada por cada bailarín.

En cierto sentido, es el trabajo del escultor a lo largo del cual, bajo el ojo del vigilante del pedagogo, el cuerpo en movimiento se vuelve un instrumento de la

danza, perfectamente dominado y vibrante de sensibilidad, una lámpara encendida que revela en transparencia el contenido agitado y fluido de la danza en una armoniosa orquestación, en la condensación de la forma purificada. (Wigman, 2002, pág. 97)

Otras de las exponentes de la danza que defiende los impulsos internos y naturales que aportan a la composición coreográfica y a la exploración de los bailarines es Martha Graham, bailarina y coreógrafa estadounidense que inicia sus investigaciones desde la observación de los fenómenos biológicos del ser humano y de cómo estos influyen en la parte creativa y física del artista. Logra enfatizar en nuevos conceptos dentro del área de entrenamiento corporal en la danza como la tensión y relajación muscular, las caídas, contracciones, entre otras. Manifiesta la utilización de estos conceptos debido a una necesidad de los intérpretes y coreógrafos por experimentar en otros lugares físicos y mentales para la danza y el movimiento. Martha Graham citada en la Revista de la Universidad de México, señala “La danza es una composición animada en el espacio. El acto de bailar es dar sentido al movimiento: la técnica se utiliza para expresar el contenido intelectual en una manera inteligible.” (Graham citada por Filomarino, 1986, pág. 29)

Martha Graham postula un sistema de enseñanza donde el enfoque de entrenamiento corporal se vincula también con los impulsos internos. Manifiesta que un intérprete debe tener un control técnico que le permita una mejoría en los movimientos corporales; la búsqueda constante de lenguaje y de significador personales, y la vinculación con lo abstracto para la creación del lenguaje físico propio. Esto se va encausando hasta la capacidad de aprender el sentido dramático del arte escénico, entender en la medida justa el énfasis que se le otorga al movimiento y su sentido. Dentro de su sistema de enseñanza, Rossana Filomarino menciona 4 fases o “principios” que Graham estaría trabajando; primero el uso articular, la capacidad de

acumulación energética y su liberación escénica, más el uso de respiración como participante en la generación de impulsos motores del bailarín; Segundo la utilización de movimientos en espiral para generar mejor equilibrio y estabilidad en los giros; Tercero la oposición de fuerzas donde el objetivo es encontrar la medida justa de resistencia en cada fuerza empleada; Cuarto la utilización del suelo como “nivel de acción dramática” en el cual se genera todo movimiento. “La danza es un momento de acción apasionada y completamente disciplinada, que comunica participación a los nervios, a la piel, a la estructura misma del espectador” (Graham citada en Filomarino, 1986, pág. 30)

Finalmente, continuando con la búsqueda de expresividad y trabajo técnico en la danza se encuentra Pina Bausch, bailarina y coreógrafa alemana que postula la idea de danza-teatro a partir de la necesidad de buscar la esencia de las cosas desde lo real e íntimo del ser. Continúa con la experimentación y exploración de un viaje en dirección a la búsqueda de un nuevo lenguaje en las artes escénicas que matice y genere reflexiones, sentimientos y realidad. “No me interesa cómo se mueve el ser humano, sino aquello que lo conmueve. (Bausch citada en Quiroga, 2013, pág. 1)

Propone el proceso del intérprete como un viaje personal del cual se puede conseguir material corporal que se transforma en lenguaje corporal personal. A esto agrega elementos que desde su percepción son beneficiosos de manejar, como los silencios, pausas, respiración, sonidos, gestualidad, dinámica, etc.

Cuando se trabaja con elementos como la palabra, y el cuerpo se debe encontrar la importancia del rol que está cumpliendo cada uno en escena. Pina Bausch, postula que la aparición de uno surge tras el agotamiento de posibilidades de manifestación del otro, debido a la abstracción de las cosas. Cuando se agotan los recursos expresivos sobre algo con uno de los elementos, entra el segundo para continuar con la búsqueda. Pina Bausch es la primera coreógrafa que se

acerca al teatro y sus recursos de forma tan concreta. Re significa la calidad interpretativa del bailarín, la utilización escenográfica a favor de la creación, el uso de la repetición como modo de profundización no solo corporal, sino también mental. Genera la danza vívida de cada intérprete, a través de sus historias y experiencias. Le interesa encontrar lo que realmente mueve a cada ser y como esto se puede potenciar, señalar o denunciar en escena. Pina Bausch lo que logra encontrar es una forma de transportar al espectador a lo profundo de su ser a través de la desnudes del alma de sus intérpretes es escena, a través de acercamientos reales y cotidianos que los afectan. “Yo busco hablar de la vida, de los seres, de nosotros, de lo que se mueve. Y son cosas de las que ya no se puede hablar respetando una determinada tradición de la danza. La realidad ya no se puede ser siempre bailada. No sería eficaz ni creíble” (Bausch citada en Lábate, 2006, pág. 18)

Dentro las metodologías, técnicas, interpretaciones y concepciones sobre las artes escénicas y la relación entre danza y teatro que se aborda en esta investigación, se logran apreciar coincidencias a nivel conceptual con respecto a las características, prácticas u objetivos de la preparación escénica para actores y bailarines.

De esta manera la idea de crear una realidad escénica tanto en el teatro como en la danza, aflora relaciones por consecuencia. En ambas disciplinas el entrenamiento y preparación física son importantes para la habilitación corporal del intérprete, vinculado a la respiración, la postura y resistencia. Sin embargo el trabajo vinculado a la relación cuerpo- mente también es importante para el entendimiento de las significancias personales de los intérpretes que a través del trabajo, logran apropiarse y dar vida a un material corporal enraizado a los impulsos naturales que desembocan en un lenguaje corporal lleno de vivacidad, organicidad, seguridad y precisión.

« Yo no creo estar dentro de una categoría; yo no quiero estar dentro de una categoría». Asimismo, el director belga WimVandekeybus, interrogado sobre su relación con el teatro afirma que él no quiere «hacer historias sino hacer cosas» y poco después agrega, «¡estoy harto de ver teatro en el que se me dice qué debo pensar!». «¿Teatro o danza? He aquí una pregunta que, a decir verdad, yo no me hago nunca» agrega Pina Bausch. (Lábate, 2006, pág. 9)

Se pueden identificar variadas similitudes y divergencias a través de los distintos autores y de las distintas áreas de estudio, desde temáticas de trabajo, objetivos y modos de ver y abordar el trabajo escénico. Teniendo en cuenta que en su generalidad los autores se basan en un trabajo ligado a la relación mente-cuerpo y en la realidad escénica.

SIMILITUDES	WIGMAN	GRAHAM	BAUSCH
STANISLAVSKI	Enfoque psicofísico Memoria emotiva	Enfoque psicofísico Impulsos y estímulos	Enfoque psicofísico Memoria emotiva Impulsos y estímulos
GROTOWSKI	Enfoque psicofísico Memoria emotiva Lenguaje vivo	Enfoque psicofísico Impulsos y estímulos	Enfoque psicofísico Memoria emotiva Impulsos y estímulos Lenguaje vivo Trabajo de repetición
BARBA	Enfoque psicofísico Lenguaje vivo	Enfoque psicofísico Impulsos y estímulos	Enfoque psicofísico Impulsos y estímulos

	Trabajo respiración	Trabajo respiración Principio oposición	Lenguaje vivo Principio equivalencia Trabajo expresividad
--	---------------------	--	---

En el cuadro se aprecian variados puntos de encuentro en relación a términos y conceptos trabajados en los distintos autores dentro de la investigación. Este se realiza diferenciando a los autores de acuerdo a la disciplina artística escénica a la cual pertenecen, y se presenta la vinculación entre ambas.

La identificación de nueve conceptos; Enfoque psicofísico; Memoria emotiva; Impulsos y estímulos; Lenguaje vivo; Trabajo de repetición; trabajo de respiración; Principio de oposición; Principio de equivalencia; Trabajo de expresividad, son extraídos de distintas teorías y métodos de trabajos que seis autores teóricos y estudiosos de dos grandes disciplinas escénicas, concluyeron. Estos conceptos pueden ser relacionados entre sí de acuerdo a la metodología y finalidad de trabajo de cada autor, es por eso que el cuadro refleja los diálogos afines que se encuentran y generar entre estos. Se identifica un estudio común sobre la funcionalidad del cuerpo y la mente, esto logra seleccionar los nueve conceptos. Se identifica además, elementos técnicos concretos en coincidencia entre ambas disciplinas según los autores estudiados, como lo es el trabajo de respiración o de repetición. Esto permitiría encausar de manera más concreta los elementos de estudio teórico práctico para la investigación. Es así como se logra abstraer a partir de estos elementos tres macro conceptos que los englobarían de manera ordenada según el área de relación que se mostraran más adelante.

MARCO METODOLÓGICO

3.1.- ENFOQUE

La presente investigación vincula conceptos que abarcan el área teórico y práctico del trabajo explorativo y concluyente de un proceso de composición coreográfica y de los elementos en estudio que este contiene. De esta manera el enfoque investigativo que se utiliza proviene de las artes. El enfoque metodológico artístico nace de una necesidad de cambio de paradigma a principio de los años 80, dando a conocer que existe algo más allá del objetivismo racional en el ámbito investigativo. La existencia de un nexo que puede relacionar lo científico, creativo y artístico de forma concreta genera la posibilidad de trabajo investigativo sobre las “verdades empíricas objetivas”.

La investigación en artes direcciona la búsqueda de nuevas metodologías de trabajos que proporcionen las herramientas necesarias para el adecuado trabajo de sistematización metódica que cubra el proceso artístico en las diferentes disciplinas. En este caso, el objetivo de la investigación es, efectivamente, formular estrategias metodológicas que sistematicen métodos y principios que puedan ser claramente llevados a cabo para obtener una “investigación significativa”, donde el resultado está determinado por la ordenación y organización metodológica.

“Sea cual sea la disciplina, los procesos involucrados en la indagación e investigación son comunes a todas: una pregunta/ problema se abre a la indagación, pero aún “difusa”; un enfoque deliberado/ procedimental; transformación/ síntesis/ nuevo “conocimiento”; resultados públicos/ comunicación”. (Malins, 1993, pág. 3)

En este proceso creativo ligado a la composición en artes escénicas se tiene un objetivo investigativo. Exponiendo el traspaso y dialogo de elementos interpretativos, experiencias,

significancias y métodos. Además, vincula la práctica del trabajo corporal con el teórico y la comprobación de hipótesis investigativas artísticas.

Bruner (1991) abre la discusión sobre formas en que se puede abordar una investigación, postulando dos periodos de investigación: por descubrimiento y por conocimiento científico. De esta manera el proceso compositivo y los elementos interpretativos que se ponen a prueba en la investigación que se lleva a cabo, se concluyen una vez generada la estructuración teórica de experimentaciones y procesos subjetivos. “Para él, el conocimiento y la creación humana se divide en dos modalidades. La “pragmática” que busca la experiencia basándose en la prueba lógica, el análisis razonado y la observación empírica” (Hernández, 2008)

El proceso de composición coreográfica en investigación, será trabajado a partir de laboratorios coreográficos, en los que se entregan herramientas interpretativas del área del teatro y de la danza a los bailarines. Tiene como finalidad la observación de la absorción de material y cómo éste se vincula y logra generar dialogo entre métodos interpretativos teatrales y dancísticos en los distintos intérpretes participantes. De este modo, se resalta también en el proceso de llevar a cabo la composición coreográfica final, debido a la necesidad de estructuración teórica en la relación a los procesos prácticos como sostén del trabajo para su fin.

“Establecer el cuerpo como objeto de estudio e investigación (socio/político/cultural) es develar la historia del silencio a partir de un aprendizaje que se manifiesta desde y en lo efímero. Por lo tanto, detenerse a investigar y analizar el silencio, la imagen, o el cuerpo, es detenerse delante del sujeto y las ideologías que lo constituyen; es detenerse también ante el tiempo, el espacio y la acción” (Barros, 2011, pág. 76)

3.2.- Unidad

La investigación de trabajo se basa en el adecuado funcionamiento escénico interpretativo que puede realizar un intérprete, mediante el entendimiento teórico práctico de distintos elementos y recursos dancísticos y teatrales para generar un diálogo sustentable. Desde la finalidad particular de cada concepto, se crean vínculos en relación al funcionamiento escénico personal y colectivo del intérprete de manera orgánica, significativa y coherente. Para esto se debe reconocer patrones y elementos coincidentes a nivel teórico entre teatro y danza para construir nexos potenciadores del diálogo disciplinar de manera práctica, es decir, psicofísica en el intérprete. De este modo lograr justificar escénicamente los recursos físicos, gestuales y materiales como herramientas para lograr el objetivo dramático interpretativo que muestra claridad y sustento.

3.3.- Muestra

La indagación es de carácter aleatorio y cuenta con cinco intérpretes diferenciados en distintos niveles de formación dancística, pero que han realizado al menos un primer año de formación profesional cursado. Todos de la carrera de licenciatura en danza, tres participantes son de quinto año, uno de tercer año y uno de segundo año. En esta investigación se observará específicamente un intérprete por nivel de formación, una vez realizado el periodo de preparación, dos laboratorios a cargo de una actriz invitada, para la evaluación del reconocimiento teórico práctico del material y un último laboratorio para la evaluación de la aplicación y apropiación del material. Arrojando de esta manera una tabla de puntajes a los tres intérpretes con mejor rendimiento, generando un estándar similar entre ellos: N°1 F.B, cursando quinto año, en la mención de coreografía, cuenta solo con experiencias dancísticas; B.V, cursando tercer año, en la mención de interpretación, cuenta adicionalmente con experiencia en circo; S.R, cursando segundo año, cuenta con un año académico de teatro.

La búsqueda se enfoca en el logro de la armonía interpretativa de los bailarines a partir del trabajo específico propuesto sobre la vinculación de técnicas interpretativas teatrales y dancísticas en la composición coreográfica.

3.4.- Técnicas de recolección

Se formulará un trabajo de dos laboratorios sobre técnicas de interpretación teatral, dirigido por una actriz invitada, en conjunto del análisis de material como fuente de referencia en películas, documentales y textos en lo que conlleva la duración del proceso. Además, se generarán tres laboratorios como dispositivos de trabajo grupal de estructuras físicas de forma intercalada con los laboratorios de interpretación teatral dirigido por la actriz invitada, los cuales serán grabados como material de apoyo para el análisis y comprobación de la investigación específica de técnicas interpretativas dancísticas y teatrales.

3.5.- Técnicas de análisis

Se traducirá el análisis de datos en un lenguaje técnico desde la terminología teatral de Stanislavski, Grotowski y Barba, y desde los principios interpretativos del lenguaje técnico de la danza de manera general, recuperando algunas premisas del trabajo de Mary Wigman y Pina Bausch. De este modo se dará a conocer la vinculación de las temáticas a nivel de movimiento corporal desde la danza y la representación corporal desde el teatro y cómo estas dialogan y generan material interpretativo para los artistas escénicos.

La investigación consta de criterios y categorías de orden donde se verá involucrado una serie de conceptos planteados por los autores que pueden vincularse de manera transversal en la investigación. Para esto se pondrá en evaluación la potencialidad o dificultad del dialogo de

manera piramidal ordenando macro conceptos que engloban micro conceptos. Siendo estos últimos los que finalmente se evalúan y determinan un resultado. Es decir, el cumplimiento o no de los micros conceptos son los que definen el resultado del porcentaje de cumplimiento de los macro conceptos en cada intérprete. Para ser más específica, de los nueve conceptos vinculados de los autores en el cuadro pasado, se logran decantar tres macro conceptos (Acción Física; Comportamiento Psicofísico; Narrativa Escénica), de estos se obtienen cuatro micro conceptos (Súper Objetivo; Estrategia; Expresividad; Organicidad; Representación; Abstracción), y a su vez de estos cuatro, se obtienen catorce conceptos más específicos que son los que se evalúan más detalladamente en el proceso práctico (Análisis activo de la obra; Acción-reacción; Repetición de la acción; Matices y variaciones del movimiento; Significancia espacial; Relación con elementos materiales; Uso de focos, niveles, planos y direcciones; reconocimiento y aplicación del material teórico; coherencia en la propuesta escénica: Veracidad del movimiento; Sustentabilidad en las interrelaciones; Temporalidad del movimiento; Respiración y peso como medio narrativo; Cambios escénicos físicos y mentales). De esta manera, se puede vincular; Impulsos y estímulo; Trabajo de repetición, con la Acción física; Enfoque psicofísico; memoria emotiva; lenguaje vivo; Trabajo de expresividad; Principio de oposición, con el Comportamiento Psicofísico; Trabajo de respiración; Principio de equivalencia con la Narrativa escénica. Así, el orden piramidal provoca una forma de trabajo y evaluación conjunta que direcciona la investigación a una exploración del manejo corporal coherente, donde el cuerpo realista se modifica y acciona de manera permeable al contexto escénico presentado; Uso de recursos y herramientas metodológicas, materiales y físicas, como aprovechamiento para el logro del objetivo escénico; Organicidad y verdad escénica, para un accionar coherente y lógico que produce pertinencia con el accionar físico.

ANÁLISIS DE RESULTADOS

La investigación busca una integración y diálogo entre elementos provenientes de las técnicas teatrales y dancísticas en cuerpos de intérpretes en formación profesional en danza, guiados por una actriz. Se trabaja el guión de la obra “¿Dónde estará la Jeannette?” de Luis Rivano (Dramaturgo Chileno, sobre la marginalidad en el país), que se encuentra vinculado a la creación coreográfica que sostiene o no la hipótesis plantada. De esta manera, antes de la construcción de tres laboratorios prácticos se generó un periodo de preparación teórica y práctica para el entendimiento de conceptos y objetivos dentro de la investigación con el fin de permeabilizar los cuerpos con conocimientos globales sobre el estudio en proceso.

Se produce una mixtura de elementos teatrales y dancísticos en el método de trabajo proveniente de la recopilación de información de distintos autores referentes involucrados en la investigación; Stanislavsky, con el monólogo interno y las acciones físicas; Grotowsky, teatro pobre y la profundización sobre acciones físicas; Barba, con la Antropología teatral y Cuerpo expresivo; Pina Bausch, repetición y memoria emotiva; Mary Wigman, lenguaje vivo y energía interna. Intentando dialogar, de esta manera, con elementos que se creen favorecedores del posible nexo entre ambas artes escénicas (Danza / Teatro). Se intenta producir la conexión desde un lugar significativo para el intérprete, que estaría enriqueciendo y fortaleciendo su formación profesional escénica.

La parte práctica evaluativa del proceso, una vez terminado el periodo de preparación de los intérpretes, consistió en tres laboratorios a cargo de la actriz invitada, de los cuales los dos primeros evaluaron el reconocimiento e incorporación básica de los conceptos y elementos dados. De esta manera, se logra sintetizar la pauta de evaluación para crear el tercer laboratorio que abordó, las formas y modos de realización y apropiación del material en los intérpretes bajo la particularidad de los conceptos generales. Permitiendo la selección de tres intérpretes con los puntajes más altos para la muestra.

Finalmente se identifican tres conceptos generales que se pueden definir a partir de la información recopilada de los distintos referentes en la investigación, marcando los márgenes del trabajo y siendo los ejes principales de los laboratorios impartidos.

I.- Acción física: Actuar físico, que tiene como objetivo diferenciar el “hacer” del “hacer para” a través de la relación entre acciones y emociones del personaje o intérprete. Generando un comportamiento psicofísico que justifica los impulsos escénicos. Crea exactitud, claridad y

profundización en el movimiento a través de la repetición, potenciando los impulsos naturales según Grotowsky o la capacidad de habitar la estructura imaginaria según Stanislavky.

II.- Comportamiento psicofísico: Construcción del intérprete que vincula el cuerpo y la mente y es reflejada escénicamente. Relaciona el mundo simbólico, imaginario y físico para la construcción de una línea de acción, definiendo el movimiento y las trayectorias internas del intérprete.

III.- Narrativa escénica: Capacidad de narrar en escena a partir del trabajo específico del comportamiento psicofísico y la línea de acción del intérprete, otorgando sentido y coherencia. La narrativa escénica define el tipo y la claridad del vínculo que se crea entre la obra, el intérprete y el espectador.

A su vez estos macro conceptos se pueden subdividir en dos unidades cada uno, acompañando el proceso de integración de material teórico y su posterior transformación en el momento de los trabajos prácticos para cada intérprete.

I.- Acción física

- Súper objetivo: Objetivo transversal para el intérprete a lo largo de toda la pieza que debe intentar cumplir de manera constante.
- Estrategia: Acciones que se justifican por ser modos de hacer cumplir el súper objetivo. De esta manera, aunque sean acciones distintas, se encuentran todas vinculadas por ser incentivadas al cumplimiento del objetivo.

II.- Comportamiento psicofísico

- Organicidad: Adquirir una corporalidad construida desde la lógica y coherencia del rol escénico mental y físico. (Todo es propio del hecho escénico)
- Expresividad: Trabajo corporal que logra un bios escénico a partir de la preparación física activa y permeable.

III.- Narrativa escénica

- Representación: Formas de generar vida escénica de manera concreta entre el significado, el símbolo y la realidad. El intérprete genera “realidad” en escena.
- Abstracción: Formas de transformación o re significación de algo a través de procesos mentales personales. El intérprete es capaz de abstraer en el cuerpo elementos concretos.

De esta manera, el trabajo se focaliza en tres grandes conceptos y sus subconceptos que engloban de manera general el trabajo específico de la investigación sobre el dialogo entre danza y teatro a partir de sus potencialidades y dificultades en el trabajo interpretativo dentro de una composición coreográfica. Sin embargo, existen otros diversos elementos vistos como potenciadores del vínculo, por ejemplo; Análisis activo de la obra; Acción-reacción; Repetición de la acción; Matices y variaciones del movimiento; Significancia espacial; Relación con elementos materiales; Uso de focos, niveles, planos y direcciones; reconocimiento y aplicación del material teórico; coherencia en la propuesta escénica: Veracidad del movimiento; Sustentabilidad en las interrelaciones; Temporalidad del movimiento; Respiración y peso como medio narrativo; Cambios escénicos físicos y mentales. Estos serían algunos puntos clave encontrados dentro de las planificaciones y luego trabajados y evaluados en los tres laboratorios correspondientes.

OBSERVACIONES:

Para el análisis de resultados del trabajo práctico planteado, se debe tener en consideración que la comparación entre los resultados de los tres intérpretes seleccionados acorde a los puntajes obtenidos en los laboratorios realizados, son focalizados en conceptos o elementos terciarios, definidos como potenciadores (Análisis activo de la obra, Acción-reacción, Repetición de la acción, Matices y variaciones del movimiento, Significancia espacial, etc.) que serían la base requerida para la buena aplicación de los sub conceptos (Estrategia, objetivo general, organicidad, expresividad, representación, abstracción). De esta manera, el cómo se concluye la aplicación de los sub conceptos determinaría el cumplimiento o no, de los conceptos generales (Acción física, comportamiento psicofísico, narrativa escénica) en los intérpretes.

ACCIÓN FÍSICA:

I.- Inicialmente se evalúa el análisis activo de la obra, que es el primer acercamiento con el material escrito (guión) que propone distintos personajes, interrelaciones y contextos situacionales. Se obtienen resultados deficientes en los tres intérpretes, dificultando de esta manera, la identificación de estrategias eficientes para el cumplimiento del objetivo, a favor a la construcción de un personaje o rol escénico determinado. En este caso N°3 S.R, logra realizar una rápida absorción del guión, una vez leído y explicado en una de las sesiones de preparación para los laboratorios. Esto condiciona un resultado propicio en algunos de los puntos tratados dentro de los rangos de evaluación previamente establecido, pero dejando a la vista la carencia del trabajo de análisis activo, debido a la poca claridad del contenido del subtexto al momento de recibir instrucciones relacionadas al trasfondo del guion analizado. El intérprete N°2 B.V, con gran participación y entendimiento de texto al momento de realizar la lectura y análisis grupal, no logra sostener la aplicación de información otorgada por el texto, mostrando poca propiedad y claridad en el trabajo de construcción de personajes. Esto se relaciona con la falta de estudio personal en relación a la profundización del texto, situándose en la superficialidad del mensaje y características del personaje, nuevamente manteniéndose alejada del análisis de subtexto. En cuanto a N°1 F.B, revela en la práctica una intermitencia en el objetivo y características básicas del personaje asignado. Muestra dificultad en el análisis del trasfondo del guión, a pesar de los buenos resultados que se podían apreciar en la

preparación del laboratorio. En los tres intérpretes se nota un abandono del apoyo del guion en el proceso, debiendo recordar reiterativamente en todas las sesiones y laboratorios escenas y características particulares del mismo. Esto podría dar cuenta de una escasa o nula relación que tienen los intérpretes con el trabajo de mesa y análisis previo al trabajo corporal correspondiente, generando una inestabilidad en la forma de abordar las directrices abstraídas directamente del texto estudiado, con los mismos intérpretes.

II.- Aplicación del material teórico. Para llegar a este punto, el proceso constó con 3 clases teóricas sobre elementos y conceptos teatrales que se vincularían con el trabajo práctico. Se dieron a conocer autores referentes y se apoyó el trabajo con distintas tareas de pequeño formato para aumentar el entendimiento del material entregado en las sesiones. La absorción del material teórico en la primera fase del proceso es de gran importancia y define la manera de abordar y entender el proceso en sus generalidades y particularidades en cada uno de los intérpretes, tanto en el ámbito mental como corporal. N°1 F.B, muestra un gran entendimiento del material entregado y un constante interés en relacionarlo con el trabajo corporal en movimiento. A pesar de no tenerlo completamente dominado, tiene un buen uso de conceptos generales al momento de recibir indicaciones. Genera buenas relaciones teóricas-prácticas en cuanto a reflexiones y análisis personal, sin embargo, muestra gran dificultad en el “hacer”, a la hora de llevar a la práctica el diálogo propuesto, exponiendo dificultades notorias para generar el vínculo sustentable entre ambas partes del proceso. N°2 B.V, muestra discontinuidad e intermitencia de la aplicación teórica en la práctica, alcanzando resultados medianamente buenos que entran en el lugar de aceptables dentro de los rangos establecidos, logra generar acercamientos notorios a la aplicación práctica, pero que aún se encuentran poco concientizados. En N°3 S.R, existe un rápido y óptimo vínculo del material teórico-práctico, se aprecia claridad al momento de seguir indicaciones, viéndose facilitadas por el manejo conceptual previo a los laboratorios realizados. Sitúa al cuerpo aun desde un lugar ajeno al material concreto de la mente, poniendo una leve resistencia en el flujo orgánico del diálogo entre el material teórico y práctico. A nivel transversal, los tres intérpretes, se ven familiarizados con algunos términos de autores teatrales que se basan en el actuar corporal desde el estudio fisiológico y la búsqueda de organicidad física, pero muestran una pequeña resistencia en el entrelazamiento técnico de ambos polos (teórico y práctico).

III.- Consciencia corporal y repetición dentro de estructuras de movimiento o contextos situacionales. Se identificaron buenos resultados en los tres intérpretes de manera equivalente, se observa una disposición corporal, permeable a indicaciones y correcciones dentro de

estructuras de movimiento con un nivel similar. Existe una base de conocimiento corporal establecida en todos. N°1 F.B, posee una consciencia corporal amplia y moldeable a las necesidades que vayan surgiendo en el proceso, generando un dialogo grato y flexible. Se aprecia un cuerpo habilitado al movimiento. Integra de manera orgánica la reiteración de la estructura física, generando una pequeña profundización en cada repetición consciente. N°2 B.V, cuenta con una consciencia corporal potente y moldeable, debido a la notoria influencia de trabajo de circo en el cuerpo. Cuenta con un trabajo de peso que aporta el estado de alerta y una flexibilidad que amplía posibilidades corporales. Hay una notoria evolución en el material en los trabajos de repetición, aportando a la indagación y evolución de la construcción psicofísica. N°3 S.R dispone de una consciencia corporal, con un primer acercamiento previo al teatro que genera un fuerte trabajo físico consciente y claro, permeable a cambios e indicaciones que ayudan a encauzar la construcción del personaje. Utiliza la repetición como canal de activación física e interpretativa.

IV.- Propuesta escénica en relación a la línea de acción transversal e involucrada con el trabajo individual y colectivo. En este ámbito, los resultados fueron satisfactorios y medianamente similares. Se aprecia de manera conjunta en los tres intérpretes un excelente trabajo individual y colectivo en actividades y ejercicios a lo largo del proceso, aportando enormemente al vínculo escénico entre personajes al momento de generar interrelaciones. N°1 F.B, logra encontrar, mantener y desarrollar la línea de acción transversal de su rol escénico, a pesar de generar una propuesta escénica intermitente, apropiando el trabajo de acciones físicas a un enfoque dancístico predominante. Algo muy similar sucede en N°2 B.V, que identifica y desarrolla de manera correcta la línea de acción transversal de su rol escénico, pero muestra de forma difusa e intermitente la relación con las distintas acciones físicas que componen este macro objetivo. N°3 S.R, distingue claramente su línea de acción transversal, pudiendo sostener de manera corporal, y en proceso de desarrollo mental el rol escénico, dando paso a una propuesta escénica clara y vinculada con códigos teatrales y dancísticos.

V.- Desarrollo de la estrategia a través de los matices y variaciones corporales. Relacionados a energía, dinámicas, direcciones y emociones. Se observa nuevamente resultados satisfactorios a pesar de las pequeñas diferencias entre los intérpretes. N°1 F.B, muestra escasez en matices y variaciones en el movimiento vinculados a manejo de energía en el movimiento de acuerdo a la emoción u estrategia que se esté utilizando. Buena disposición espacial y variación con respecto a direcciones y intermitencia en dinámicas de movimiento relacionadas a la estrategia. N°2 B.V, intermitencia en matices y variaciones que potencian la estrategia. Existe

una noción clara de direcciones al igual que N°1 F.B, exploración en emocionalidad pero aún no logra generar matices ni dinámicas. Energía viaja de un extremo a otro rápidamente sin matices claros, lo que produce quiebres y choques en el flujo del movimiento y en algunos recorridos. N°3 S.R, Presenta más claridad y consciencia en el trabajo de variaciones y matices en el movimiento, lo que potencia el trabajo de estrategias. Existe una búsqueda psicofísica un poco más profunda en comparación a los otros intérpretes. Buena consciencia espacial y uso de direcciones, incluye dinámicas en el flujo de movimiento relacionadas a la emoción predominante. Se observa un trabajo de graduación energética en la acción física intermitente, debido a la falta de profundización personal en el trabajo de construcción de personaje.

VI.- Aplicación de la acción física dentro de una estructura de movimiento en relación a la intensidad, claridad y organicidad del cuerpo. Existe un buen reconocimiento del concepto de acción física en los tres intérpretes. Se observa en N°1 F.B la reutilización de recursos sin ningún cambio o desarrollo mayor en relación al objetivo o cualidad de movimiento, ocurre un abandono de corporalidad, si bien, existe una intención clara, no se muestran los matices por lo que puede viajar la intensidad en el plano corporal, forzando muchas veces al cuerpo a reaccionar sin haber percibido bien el estímulo. Pierde organicidad y redundante en la claridad de la intensidad principal. N°2 B.V, cada vez que existe un cambio escénico situacional, la corporalidad se torna ambigua, teniendo una bajada de energía carente de intensidad en las acciones para luego volver a retomar. Surge un quiebre innecesario para iniciar una acción nueva. Se interrumpe el flujo y la orgánica del movimiento, que se está constantemente perdiendo y retomando. A diferencia de N°3 S.R, se identifica un cuerpo que logra sostener a lo largo de varias transiciones entre una acción y otra, mostrando claramente el viaje que ocurre en el cambio de intensiones dependiendo de la acción que se esté realizando, a pesar de que se observa una pequeña intermitencia entre cambios más drásticos de acción, donde la intención pasa por un pequeño momento de ambigüedad.

COMPORTAMIENTO PSICOFÍSICO:

I.- Una vez iniciada la experimentación y construcción personal del comportamiento psicofísico, en los tres intérpretes con sus respectivos personajes o roles escénicos aparece una constante replica de estereotipos sociales que no permite el desarrollo real del comportamiento psicofísico y genera una exploración carente de riesgo en la propuesta. N°1 F.B, si bien, logra entrar en un lugar de dualidad entre el personaje y el interprete, mostrando un dialogo desde el

accionar real con el real ficticio, le es difícil alcanzar una caracterización sustentable por sí sola. Hay una intermitencia que provoca un viaje en el personaje que viene y va, difuminando y no dejando claro las características básicas de éste y sus interrelaciones. De igual manera, N°2 B.V, hace notar el choque a nivel corporal y mental del mundo ya existente con el que está por existir. También da a conocer pequeños indicios de acercamientos entre la conexión dual del intérprete y el personaje, dejando entre ver la potencialidad del trabajo. Pero nuevamente se ven resultados deficientes en la caracterización del personaje, habitando una ambigüedad corporal que deja poco clara la intencionalidad escénica. Sin embargo, N°3 S.R, muestra una gama más amplia de exploración en la creación del personaje con influencias duales. A pesar de que carece de una profundidad mayor, el trabajo del comportamiento psicofísico es apoyado por el entendimiento de la caracterización en relación a la creación de la personalidad del personaje o rol escénico, teniendo N°3 S.R, resultados por sobre la media evaluada.

II.- Utilización y valoración del elemento en relación a la investigación espacial y expresiva, como medio de apropiación del material. En el caso de N°1 F.B, se aprecia falta de decisión en el cuerpo cada vez que intenta entablar una relación escénica con algún elemento, entorpeciendo la fluidez del movimiento y no dejando claro el objetivo real de la acción. Esta ambigüedad corporal limita la investigación espacial del intérprete, la cual potenciaría la narrativa y apropiación del material físico. A diferencia de N°2 B.V, que al momento de relacionarse con distintos elementos, muestra un cuerpo decidido y habilitado para los viajes corporales que generan matices y cambios energéticos. Encausa la amplia investigación espacial en una narrativa clara desde la toma de decisiones de la misma intérprete, y su relación con el espacio y con los elementos. De una manera similar, N°3, S.R, genera una práctica eficiente en cuanto a la vinculación con los elementos escénicos, haciéndolos parte de la narrativa. Logra generar una coherencia en la narración corporal, la relación con los elementos y el uso del espacio. Se aprecia una primera etapa de trabajo de significancia y expresividad en el movimiento dentro del espacio, dando más consistencia al material físico y simbólico.

III.- Adaptación a cambios situacionales. Trabajo corporal de acción-reacción y la veracidad del movimiento. En los tres intérpretes se aprecia una intermitencia en la adaptación

psicofísica de cada rol escénico en los cambios situacionales dados. Existe confusión en las características principales del personaje, dificultando la construcción del sello personal del personaje. N°1 F.B, Muestra una discontinuidad en el flujo corporal que dificulta la veracidad del movimiento en estructuras físicas, a su vez el trabajo de acción-reacción se ven interrumpidos por falta de claridad en el flujo y decisión corporal. N°2 B.V, con las mismas complicaciones que la interprete N°1 F.B, existe una veracidad escénica intermitente, perjudicando el movimiento y el flujo continuo, a pesar de tener una consciencia corporal que le permite accionar y reaccionar de manera precisa tanto en trabajos de formato grupal o individual. N°3 S.R, genera una veracidad en el movimiento muy consistente en momento claves de la narrativa personal, pero que se difumina o pierde en otros, interrumpiendo el flujo continuo del movimiento dentro de las estructuras físicas. Se aprecia una consciencia y precisión corporal en la acción y reacción en los trabajos de improvisación que son buen potencial para la acción física.

IV.- Exploración de diversos lenguajes corporales, como potenciadores de la variación energética del intérprete de acuerdo a la coherencia de variaciones y matices narrativos. Se aprecia una gran similitud de resultados en todos los intérpretes. Existe una investigación corporal que se comienza a desarrollar desde las distintas formas de movimiento del intérprete, generando una búsqueda de lenguajes que se encaminan hacia un punto en común pero de maneras distintas. Se formulan diversas versiones corporales de cada personaje en relación de una misma estructura física, se ve el control energético, si bien, con algunas ambigüedades en el traspaso de una energía a otra, con una adecuada concentración que responde a variaciones y matices dentro de los rangos de exigencia establecidos. N°1 F.B, muestra dentro de propuesto un coherencia discursiva corporal en búsqueda de la evolución narrativa clara, sostiene la forma y nota un entendimiento al momento de recibir indicaciones, tanto de manera personal como grupal. N°2 B.V, propone una riqueza experimental en cuanto a variaciones y matices en la búsqueda del lenguaje corporal óptimo para una claridad y coherencia discursiva y narrativa dentro pedido. Percibe de muy buena manera las indicaciones, corrigiendo constantemente los márgenes de trabajo y estudio. N°3 S.R, propone una investigación de lenguajes corporales permeables a los cambios situacionales que se plantean, existe una línea coherente en el accionar que se ven relacionados a los cambios energéticos dentro del cuerpo.

NARRATIVA ESCÉNICA:

I.- Gestualidad y temporalidad corporal vinculada a la caracterización y variación dentro de estructuras movimiento. Incorporación del uso de la respiración como medio narrativo. N°1 F.B, muestra una pequeña dificultad en relación al dialogo corporal con la incorporación del gesto en la estructura de movimiento, generando intermitencia en sus resultados. Se aprecia claridad en el hacer del gesto de forma individual y se estimula favorablemente dentro de la reiteración del gesto como material puro, pero al momento de seguir la indicación de sumarlo dentro de una estructura física más compleja, se difumina rápidamente y carece de intención y claridad del recorrido orgánico del cuerpo. Sin embargo, dentro del estándar de uso de temporalidad física en el movimiento, está de forma presente y nota un reconocimiento previo a la investigación actual. Al igual que los otros dos intérpretes, el uso de la respiración como medio narrativo, que estimula la coherencia y va demarcando un camino narrativo no solo para el espectador, sino que también para el interprete a modo de guion corporal, se encuentra deficiente y poco consciente, tanto en la musculatura trabajada para conseguir la respiración narrativa, como en la costumbre del no uso de este recurso dentro del trabajo físico como potenciador del movimiento fisiológicamente orgánico. N°2 B.V, cuenta con una rápida absorción del gesto dentro de la caracterización, viéndose como desde el empleo del gesto comienza a aparecer una construcción psicofísica clara en relación a su rol escénico. Existe una consciencia en el accionar del gesto muy bien encuadrada con la situación escénica. Apoya el trabajo con un apropiado uso de la temporalidad corporal que enmarca la intencionalidad y significancia de cada movimiento dentro de la estructura física. En cuanto al uso de la respiración como medio de narración, se encuentra poco concientizada. Si bien hubo un buen entendimiento de la respiración y se realizaban los ejercicios utilizando la musculatura adecuada que le permitían realizar la respiración de forma orgánica, dentro del movimiento se perdía el trabajo, y el uso del recurso desaparecía. N°3 S.R, entiende y utiliza el gesto desde un comienzo, mostrando un proceso que se va encaminando a la caracterización del rol designado. Entiende el gesto como elemento potenciador de la intención y de la sensación corporal. Vincula de forma natural la temporalidad del cuerpo, dándole aire y sentido al movimiento a través del tiempo. Se propone una narrativa temporal que acompaña el gesto, la estructura y la respiración. Sin embargo, a pesar de tener una buena concepción de

cada uno de los conceptos mencionados, la respiración es el recurso menos incorporado. Al igual que N°2 B.V, existe un buen entendimiento de la importancia de la respiración, claridad en los ejercicios de preparación, al momento de dialogar con el cuerpo en movimiento, se desvanece rápidamente. Deja de ser una respiración orgánica, con espacios de apnea entre medio y no se utiliza como recurso narrativo.

II.- Cuerpo sostenedor de una dramaturgia corporal que involucra variaciones de estados en situaciones individuales y grupales. Para la composición de una línea de acción particular, cada intérprete logró generar un entendimiento básico de las formas que existen de ordenamiento de diversos factores que van dando coherencia, claridad y sentido a la estructura propuesta y trabajada. En este caso se obtienen resultados casi iguales entre los tres intérpretes evaluados. Todos comprenden la dramaturgia corporal que adoptan según las interrelaciones que se van comprendiendo entre los personajes y role escénicos. Se entiende también, que al hablar de un cuerpo sostenedor, se apunta a la aplicación de un material teórico que en la medida que estar absorbido se puede llevar a la práctica sin problema. N°1 F.B, logra mantener las interrelaciones con los otros personajes, a pesar de mostrar la falta de apropiación del material teórico, se ve un buen entendimiento de conceptos e indicaciones, provocando corporalmente una dramaturgia con variaciones apropiadas a la interrelación, que ayudan a mostrar claridad y entrar dentro de los rangos delimitados. N°2 B.V, al igual que la interprete anterior, existe un sostenimiento básico de la dramaturgia corporal, contando con matices y variaciones, respetando las interrelaciones dentro de la composición. N°3 S.R, muestra distintas dramaturgias, investigando las posibilidades que se pueden barajar para probar diversas posibilidades de acción, sin alterar las interrelaciones y el soporte del cuerpo.

III.- Utilización de recursos como, focos, planos, direcciones, niveles y espacio como narrativa simbólica. Se comprenden como elementos potenciadores y necesarios para el práctico entendimiento y absorción del material. La aplicación de estos distintos conceptos son fundamentales en la conexión que se genera entre espectador e intérpretes. Pueden cumplir distintos roles escénicos, como decorativos, escenográficos, transitorios, apoyo de intensidad o para marcar o delimitar caminos escénicos, etc. En este ítem los resultados nuevamente son muy similares entre todos los intérpretes. Existe una gran potencialidad en el uso de los elementos de focos, planos, direcciones y niveles, sin embargo, otorgarle al espacio una significancia simbólica que narre y se utilice, muestra un poco de complejidad en la práctica.

Nº1 F.B, tiene una buena investigación de direcciones espaciales, planos de movimiento, uso de niveles bajos, medios y altos. En cuanto a focos es el recurso más débil. Muestra dificultad de controlar y dialogar con lo que se pide y lo que orgánicamente de tiende a hacer. Falta profundizar en la significancia que tiene la investigación espacial con respecto a la narrativa simbólica. Nº2 B.V, encuentra una clara consciencia con respecto al funcionamiento simultaneo de los recursos potenciadores, de manera autónoma y dirigida, pero de igual manera se genera dificultad en el uso del espacio como narrativa simbólica, siendo intermitente y poco claro la significancia espacial de acuerdo a la dramaturgia del personaje. Nº3 S.R, muestra un buen dialogo con los elementos potenciadores en relación a la construcción psicofísica de su rol escénico, incorporando de manera personal características físicas del personaje en cada estructura de movimiento. Por otra parte, al igual que los resultados de las dos intérpretes anteriores, hay dificultad en la construcción espacial como narrativa simbólica, limitando su trabajo explorativo y generando pequeñas intermitencias en algunos puntos de su trabajo practico.

IV.- Incorporación de elementos teóricos y prácticos en el hacer. Transformación de aspectos generales del escrito, en particularidades dentro del lenguaje y comportamiento psicofísico. Una de las partes fundamentales y que se transforma en un factor definitorio en el trabajo práctico es el conocimiento de material teórico con respecto al dominio de conceptos, expectativas de trabajos y modos de exploración, delimitando un margen de estudio e investigación más focalizado y menos confuso en el trabajo corporal. En este caso se uso adicionalmente un texto dramático que engloba el estudio en personajes claros, acciones claras e interrelaciones claras. Nº1 F.B, logra reconocer conceptualmente elementos y su vinculación con el trabajo corporal, que abre la incorporación de nuevas prácticas corporales ligadas a la narrativa coherente del texto y autores utilizados. No obstante, el trabajo con el texto dramático muestra altos y bajos en su proceso. Se dificulta notoriamente el hacer con la incorporación de un guión escrito. La transformación de los elementos generales del texto carece de análisis profundo, coarta la identificación de aspectos particulares a la hora de recolectar material físico y generar lenguajes. De igual manera, sucede en Nº2 B.V, que a pesar de mostrar más dificultades en la incorporación de los elementos teóricos, al ser guiados claramente se aprecia un rápido reconocimiento de material y habilitación corporal para probar el dialogo teórico con el práctico. Se nota una constante búsqueda de dar sentido y conducir el proceso ligando ambas partes del trabajo previo. También muestra dificultades en la

incorporación del guión como elemento de análisis y estudio, identificando los mismos factores que N°1 F.B. En cambio, N°3 S.R, tiene añadido de manera más natural los elementos teóricos con los prácticos, asumiendo una dependencia mutua y un trabajo simultaneo. Logra reconocer, incorporar y generar material reciclado del material previamente entregado. Transforma de manera concreta los aspectos generales del guión en particularidades del rol escénico, se observa una facilidad con la absorción de las literalidades del texto y el subtexto. Realizando una exploración más efectiva, rápida y concreta que el resto de los intérpretes.

De esta manera a través de los resultados arrojados de los laboratorios realizados, se puede encontrar una serie de potencialidades y dificultades con las que se relacionan los intérpretes bailarines. Entendiendo que esta es una primera instancia de acercamiento compositivo coreográfico trabajado solo estudiantes de la carrera profesional de danza, que incluye elementos no solo dancístico, sino que agrega e intenta dialogar con elementos y recursos teatrales. Se identifican cerca de dieciséis puntos o ítems que fueron evaluados, y que engloban los tres conceptos generales de Acción física; Comportamiento psicofísico; Narrativa escénica. Dentro de estos puntos se concluye que existen notorias dificultades en los tres intérpretes de maneras similares con respecto al trabajo corporal sostenido a través de un material escrito (guión), que determina las formas y relaciones en las que se encamina en material corporal dentro de la composición guiada. Se aprecia una resistencia en el recurso teórico para encausar las estructuras de movimientos, desligándose y mostrando ajeno el vínculo minucioso de lo teórico-escrito con lo práctico. Este hecho se refleja en una segunda dificultad transversal al momento de identificar dentro del texto el rol escénico o personaje de cada intérprete. Existe una tendencia a la construcción psicofísica del personaje, encasillado en los arquetipos culturales que no permiten la indagación profunda del las posibles características reales del personaje. En este momento del proceso de construcción escénica, es fundamental el análisis de obra, entendiendo la existencia de un subtexto que, fuera de la literalidad muestra diversas posibilidades de características o vivencia del personaje (circunstancias dadas) que cargan el cuerpo y le da un peso de distintos elementos antes de entrar a escena. (La construcción compleja y completa de un personaje) Una vez el interprete suelta u olvida el análisis teórico de lo que se está haciendo o lo que se pretende hacer, surge un desequilibrio en el proceso, donde el trabajo corporal avanza con variados márgenes que estrechan la investigación y el crecimiento interpretativo personal. Tanto así, que incluso ante recursos también utilizados en la danza, se vuelven difícil desarrollar una construcción

sincrónica de todos los elementos entregados. En el caso del uso de la respiración como medio narrativo, no se logra un resultado óptimo, a pesar de ser un recurso transversal en las artes escénicas. Se realiza una preparación y entrenamiento sobre el uso de la respiración que inicia con una identificación de la musculatura requerida que obtiene buenos resultados pero que se abandona o se vuelve intermitente al momento de aplicarla dentro del movimiento. Ocurren diversos momentos de apnea en la realización de estructuras de movimientos, limitan el uso de inhalación o exhalación profunda y provocan una especie de rigidez corporal debido a la falta de organicidad respiratoria.

En el transcurso del proceso también se logran identificar elementos potenciadores de la práctica de forma semejante en los intérpretes, compensando el desarrollo del trabajo que trae consigo variadas dificultades en el dialogo de elementos interpretativos. Uno de los recursos con óptimos resultados es la rápida identificación y aplicación de la línea de acción transversal de cada personaje en los intérpretes, es decir, se aprecia una concientización del “súper objetivo” a lo largo de la exploración corporal, que si bien no tiene el mismo resultado en la realización de estrategias que estimulan al súper objetivo, lo mantienen dentro de una misma dirección y delimitan los márgenes en los que se debe trabajar. Esto ayuda de sobremanera al sostenimiento de las interrelaciones entre personajes desde un lugar que vincula el entendimiento racional y el entendimiento físico, que esclarece la intencionalidad del movimiento y/o gesto escénico, a su vez estimulados también por la buena incorporación de elementos de exploración corporal, como niveles, direcciones, focos, planos y recorridos espaciales. Esta serie de elementos permitieron una habilitación general en los intérpretes que los acercaba más a las directrices comunes desde la danza, manteniendo una zona de confort que equilibraba la recepción de material y la exploración personal. Entonces, se pueden llegar a distintos cuestionamientos surgidos durante el proceso. Existiendo las capacidades necesarias para generar este diálogo de manera óptima, demostrado en los laboratorios de preparación previos, ¿Por qué hay resistencia a la hora de incorporar nuevos elementos de otras áreas escénicas?, ¿Interfiere la virtualidad del bailarín en la construcción más ampliada del intérprete escénico?, ¿Las dificultades encontradas de manera transversal ocurren por una real dificultad en el dialogo o existe un factor cultural que delimita a las disciplinas a hacer o no hacer ciertas cosas?.

CONCLUSIONES

Tomando en cuenta los análisis anteriores respecto a los elementos potenciadores y limitantes en el dialogo interpretativo entre danza y teatro dentro de una composición coreográfica trabajada solo con estudiantes profesionales de danza de distintos años académicos, es concluyente la existencia de un posible dialogo entre ambas disciplinas artísticas escénicas, encontrándose en variados puntos de similitudes conceptuales o aplicación desde el entendimiento corporal del intérprete, sea este previamente formado desde el teatro o la danza. Partiendo desde la mirada de la construcción del artista escénico con una base interpretativa transversal, independiente de la disciplina en la que se trabajara posteriormente. Intentando incluir elementos potenciadores teatrales en la formación de bailarines profesionales, la investigación expone en porcentajes resultados acerca del material que se intentó incorporar en los intérpretes evaluados, existiendo un 18,75% del material no logrado, un 31,25% logrado y 50% medianamente logrado, en un periodo de ocho meses. Es decir, dentro de este corto periodo de tiempo en el que se realiza en traspaso de información teórica-practica, se logra un claro reconocimiento de elementos, incluyendo sus diferencias y similitudes, que inicia un proceso de incorporación y aplicación básica del material entregado en los intérpretes. Entonces, ¿Puede existir un dialogo entre ambas disciplinas? Sí.

Dentro del material evaluado se puede distinguir como potencialidad general, la mayoría de los ítems relacionados a la investigación sobre la utilización practica del cuerpo a nivel de exploración de lenguajes, de reconocimiento de cuerpo sostenedor de un material concreto y de consciencia corporal en la reiteración practica de una estructura física determinada. Cada uno de los intérpretes tiene un manejo corporal que expone por si solo una gran potencialidad a nivel interpretativa. En ese caso se cumpliría el piso base de la investigación interpretativa que plantea Merce Cunningham, con respecto al conocimiento del cuerpo como fuente por si sola de interpretación a través de un cuerpo, libre de gestualidad, de un rol escénico y de la concientización del accionar escénico, es decir, contiene un movimiento puro que genera la interpretación de forma espontánea. El problema es que esa concepción de la interpretación no es suficiente en relación a la preparación del artista escénico y de la versatilidad que se encuentra presente en todos esperando ser activada y desarrollada. En esta parte se aprecia la importancia del sustento teórico que debe tener un intérprete, en relación al manejo de conceptos y términos que vinculan una indicación con su resultado esperado. El problema

aparece una vez no comprendida la real importancia, y cuanto determina el desarrollo y resultados de los intérpretes el entendimiento y la aplicación del material teórico. Acá se entiende que para un crecimiento físico práctico, lo práctico es tener una consistente base teórica. La investigación delata justamente una intermitencia en este punto de manera transversal. Existe un buen reconocimiento, un buen entendimiento, pero una notoria resistencia a la aplicación del material en lo práctico, que no sobrepasa sus capacidades, sino que se identifica una falta de costumbre el abordar una investigación corporal desde lo teórico. Incluso el intérprete N°3, que presenta un acercamiento previo de dos años con el teatro entrega resultados con cierta variabilidad en cuanto al cuerpo y a la aplicación teórica-práctica que llevan a cuestionar, ¿La diferencia establecida entre disciplinas genera un sesgo en el nivel de absorción de materiales variados que son entregados, debido a su rol de bailarín? Se concluye de esta manera que para la construcción del artista escénico debe ocurrir de desprendimiento del rol del bailarín o del rol actor, apartándolo de la zona de comodidad dentro del entendimiento y del hacer. Ampliando las posibilidades de habitar el cuerpo, la mente, el espacio, el tiempo y generar una realidad ficticia sólida. Debe haber no solo una habilitación corporal, sino una disposición a ser intervenido por distintos estímulos y prácticas que se re significan de forma personal.

Se puede deducir entonces, que a nivel cultural existe una formación que es insistente en mantener los márgenes que han sido establecidos entre las disciplinas escénicas, y que apartarse de ese lugar generaría ambigüedad en la práctica misma y no potenciaría la formación interpretativa de manera transversal. Sin embargo, la proyección del mundo interpretativo mejoraría de manera notoria el dialogo entre los factores primordiales desde la raíz de la idea, por ejemplo, la incorporación de terminologías transversales estimula el entendimiento entre director e intérprete, el dialogo entre los intérpretes y por consecuencia entre intérprete y espectador. Se interviene en una percepción ampliada sobre lo que se busca generar con el hecho artístico escénico, distintos factores comienzan a tomar relevancia dentro de la práctica. La búsqueda de una atmosfera que compatibiliza con un estado psicofísico y con una narrativa dramaturgica que finalmente engloba un todo y lleva a la creación a un punto culminante y concreto, da por comprendido el valor que tiene el intérprete dentro de la composición. Una vez concientizado este rol, la interacción entre director, intérprete, obra y espectador entran en un dialogo colectivo que esta propenso a la transformación.

Dentro de la investigación al tener presente las dificultades que enfrentaban los intérpretes, se decidió realizar un notorio contraste de situaciones “Teatrales” y situaciones “Dancísticas”

para la identificación de cambios corporales y narrativos. Se encuentra una fuerte influencia de la cuenta métrica dentro de las estructuras de movimientos que mecanizan el cuerpo mostrando de forma espontánea al intérprete, realizando una serie de movimientos ligados, carente de una intencionalidad real, concreta y alejado del rol escénico. Muestran una postura escénica neutra, sin diversidad en la expresividad, pero si el movimiento llegaba a afectar de alguna manera, de forma similar era una expresión de sufrimiento o dureza. En cuanto a la exploración teatral, existe una leve oposición a la sensación de exposición o cualquier estímulo que los haga sentir incómodos, intentando no caer en la sensación de ridículo. Una vez relacionados ambos contextos (teatral-dancístico) se debe encontrar a nivel corporal el punto medio que indique una fluidez corporal y la conexión mental que logre consensuar la tecnicidad del movimiento entendiéndolo desde la organicidad del cuerpo con la comprensión interpretativa del rol escénico asignado en todos sus ámbitos.

Finalmente, ¿En qué momento se puede llegar a identificar que la interpretación en danza deja de ser solo danza, para convertirse en el resultado de la integración de elementos interpretativos transversales en el artista escénico? Las respuestas pueden ser variadas, pero lo evidente es que en el momento en que la construcción corporal inicia desde un estudio mental que va mostrando luces que direccionan la creación y apropiación corporal, se deja de lado la construcción interpretativa desde la danza pura y se presenta la revelación de la composición real ficticia, generando una ruptura en la virtualidad del bailarín y abriendo paso a la permeabilidad del arte escénico en todas sus mixturas y texturas.

BIBLIOGRAFÍA

- Barba, E. (1992). *La canoa de papel*. México: Grupo Editorial Gaceta, S.A.
- Barba, E. (1986). *Más allá de las islas flotantes*. México: Grupo editorial Gacetas S.A.
- Barros, A. B. (2011). *Dramaturgia corporal (acercamiento y distanciamiento hacia la acción y la escenificación corporal)*. Santiago, Chile: Editorial Cuarto propio.
- Blom, L. A., & Chaplin, L. T. (1982). *El acto íntimo de la coreografía*. E.E.U.U: University of Pittsburgh Press.
- Brecht, B. (2004). *Escritos sobre el teatro*. Barcelona: Alba editorial.
- Crespo, N. (2003). *La Danza*. . México: Grupo Resistencia.
- Filomarino, R. (1986). La técnica de Martha Graham". *Revista Universidad de México* , 29-30-31-32.
- Grotowski, J. (1968). *Hacia un teatro pobre*. México: Siglo XXI Editores.
- Hernández, F. H. (2008). *La investigación basada en las artes. Propuesta para repensar la investigación de educación*. Barcelona: Universidad de Barcelona.
- Janet Adshead, V. B. (1999). *Teorías y prácticas del análisis coreográfico*. Valencia: Federación española de profesionales de la danza y ministerio de educación y cultura.
- Jiménez, R. (1998). *Metodología de la investigación*. La Habana: Ciencias Médicas.
- Lábate, B. (Septiembre de 2006). *Cuadernos de Picadero*. Obtenido de Cuadernos de Picadero: <http://inteatro.gob.ar/Files/Publicaciones/23/10.pdf>
- Lesschaeve, M. C. (1980). *El bailarín y la danza*. Francia: Edition Belfond.
- Malins, C. G. (1993). *Procedimientos/ Metodología de investigación para artistas y diseñadores*. Escocia .
- Moreno, C. (2014). La interpretación en la danza¿ Es necesario comunicar una emoción al bailar para una obra de arte?o ¿Solo ejecutando determinadas técnicas creamos arte al bailar? *Danzararte* .
- Pavis, P. (1998). *Diccionario del teatro*. Barcelona: Paidós.
- Quiroga, A. (25 de septiembre de 2013). *Memoria académica*. Obtenido de Memoria académica: http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.2569/ev.2569.pdf
- Richards, T. (2005). *Trabajar con Grotowski sobre las acciones físicas*. Alba editorial .
- Toporkov, V. (1961). *Stanislavsky dirige*. Buenos Aires: Compañía General Fabril Editora, S.A.
- Wigman, M. (2002). *El lenguaje de la danza*. Barcelona: Ediciones del Aguazul.

Anexo I

Conceptos general	Conceptos específicos	Dificultades	Potencialidades
Acciones físicas	<ul style="list-style-type: none"> • Estrategias • Objetivos 	<p>(Nº1 F.B) Intermitencia en la aplicación de la acción física en la estructura de movimiento. Se van repitiendo recursos ya utilizados. Se abandona la corporalidad cada vez que ocurre un cambio de acción.</p> <p>(Nº1 F.B) Análisis activo de la obra con poca profundidad, que dificultan el entendimiento de las estrategias empleadas y el trabajo de acciones claras dependiendo del personaje y situación designada.</p> <p>(Nº1 F.B) Trabajo de estrategias con pocas variaciones y matices incorporados en el cuerpo.</p> <p>(Nº1 F.B) Propuesta escénica que difumina el trabajo de acciones, debido al enfoque puramente dancístico</p> <p>(Nº2 B.V) Análisis activo de la obra escaso, dificultando la aplicación de las acciones y la identificación de las estrategias que incluyen sus modificaciones dependiendo del personaje y el contexto designado.</p> <p>(Nº2 B.V) Intermitencia en la aplicación de la acción física en la estructura de movimiento</p>	<p>(Nº1 F.B) Rápido reconocimiento de la acción física.</p> <p>(Nº1 F.B) Facilidad en el entendimiento del material teórico, vinculándolo en lo práctico constantemente</p> <p>(Nº1 F.B) Consciencia corporal que permite permeabilidad dentro de las indicaciones.</p> <p>(Nº1 F.B) Cuerpo habilitado y consciente que logra sostener el súper objetivo.</p> <p>(Nº1 F.B) Mantiene y desarrolla el trabajo en parejas o colectivo.</p> <p>(Nº1 F.B) Encuentra una línea de acción transversal dentro de la estructura física</p> <p>(Nº1 F.B) Repetición como medio de profundización del material corporal.</p> <p>(Nº2 B.V) Rápido reconocimiento de la acción física.</p> <p>(Nº2 B.V) Consciencia corporal que permite permeabilidad dentro de las indicaciones.</p> <p>(Nº2 B.V) Refleja el súper objetivo de forma permanente en la estructura física.</p> <p>(Nº2 B.V) Cuerpo trabajado desde la danza y el circo que muestra una adaptación más rápida de los elementos entregados.</p>

		<p>al igual que el interprete N°1. Abandona la corporalidad cada vez que ocurre un cambio de acción y recurre a movimientos escasos de claridad e intensidad, que difuminan la real acción.</p> <p>(N°2 B.V) Discontinua aplicación del material teórico en el movimiento.</p> <p>(N°2 B.V) Trabajo de estrategias con pocas variaciones y matices incorporados en el cuerpo.</p> <p>(N°2 B.V) Propuesta escénica intermitente con respecto a las acciones físicas.</p> <p>(N°3 S.R) Análisis activo de la obra con poca profundidad, que dificulta las posibilidades de exploración en trabajos de improvisación.</p>	<p>(N°2 B.V) Mantiene y desarrolla el trabajo en parejas o colectivo.</p> <p>(N°2 B.V) Encuentra una línea de acción transversal dentro de la estructura física</p> <p>(N°2 B.V) Repetición como medio de profundización del material corporal.</p> <p>(N°3 S.R) Rápido reconocimiento de la acción física y aplicación de la acción física en la estructura de movimiento, reflejada en el sostenimiento de una corporalidad que va viajando de una acción a otra, con claridad y variaciones bien intencionadas.</p> <p>(N°3 S.R) Consciencia corporal que permite permeabilidad dentro de las indicaciones</p> <p>(N°3 S.R) Entendimiento del material teórico, que se ve reflejado en el trabajo constante de vinculación con el material práctico</p> <p>(N°3 S.R) Rápido reconocimiento y aplicación de las estrategias dentro de una estructura de movimiento.</p> <p>(N°3 S.R) Matices y variaciones presentes en el cuerpo como material de construcción psicofísica</p> <p>(N°3 S.R) Cuerpo habilitado y consciente, que logra sostener el súper objetivo</p> <p>(N°3 S.R) Corporalidad generadora de propuestas escénicas</p>
--	--	--	--

			<p>desde el trabajo mixto dancístico y teatral. (Nº3 S.R) Sostiene el trabajo corporal personal y colectivo. (Nº3 S.R) Encuentra una línea de acción transversal dentro de la estructura física (Nº3 S.R) Repetición como medio de profundización del material corporal.</p>
Comportamiento psicofísico	<ul style="list-style-type: none"> • Organicidad • Expresividad 	<p>(Nº1 F.B) Construcción relacionada a estereotipos, dificultando la exploración personal. (Nº1 F.B) Falta de decisión con el uso de elementos, desaprovechando su potencialidad (Nº1 F.B) Investigación espacial con falta de profundización en cuanto a la expresividad que entrega la apropiación del material (Nº1 F.B) Veracidad en el movimiento de manera intermitente, interrumpiendo el flujo continuo del movimiento.</p> <p>(Nº2 B.V) Construcción relacionada a estereotipos, dificultando la exploración personal. (Nº2 B.V)</p>	<p>(Nº1 F.B) Consciencia de acción y reacción corporal que se refleja en el trabajo de improvisación, personal y grupal. (Nº1 F.B) Propuesta psicofísica con indicios duales (intérprete y personaje) concretos desde el inicio.</p> <p>(Nº1 F.B) Adaptación psicofísica a distintos cambios situacionales indicados, otorgando un sello personal de movimiento. (Nº1 F.B) Investiga diversos lenguajes corporales que potencian la expresividad escénica (Nº1 F.B) Coherencia corporal con respecto a las indicaciones y las propuestas personales. (Nº1 F.B) Control energético adecuado, dependiendo de los matices y variaciones.</p> <p>(Nº2 B.V) Decisión y matices en el uso de elementos como recurso narrativo. (Nº2 B.V) Consciencia de acción y reacción corporal que se refleja en el trabajo de improvisación, personal y grupal.</p>

		<p>Intermitencia en la adaptación psicofísica a distintos cambios situacionales indicados que van otorgando un sello personal en el movimiento. (Nº2 B.V) Apropiación de una caracterización que se sostiene durante todo el trabajo corporal de intérprete como personaje. (Nº2 B.V) Veracidad en el movimiento de manera intermitente, interrumpiendo el flujo continuo del movimiento.</p> <p>(Nº3 S.R) Construcción relacionada a estereotipos, dificultando la exploración personal. (Nº3 S.R) Propuesta psicofísica es reconocida pero intermitentemente e incorporada. (Nº3 S.R) Intermitencia en la adaptación psicofísica a distintos cambios situacionales indicados que van otorgando un sello personal en el movimiento. (Nº3 S.R) Veracidad en el</p>	<p>(Nº2 B.V) Investigación espacial con buen desarrollo, direccionado claramente en la búsqueda de la relación con la expresividad que entrega la apropiación del material (Nº2 B.V) Propuesta con diversidad de lenguajes corporales que aportan a la construcción de estructuras físicas del personaje. (Nº2 B.V) Coherencia discursiva psicofísica en indicaciones e improvisaciones. (Nº2 B.V) Control energético y muscular que facilitan la claridad corporal en movimiento.</p> <p>(Nº3 S.R) Decisión y matices en el uso de elementos como recurso narrativo. (Nº3 S.R) Uso espacial que va otorgando significancia y expresividad en el cuerpo y el espacio. (Nº3 S.R) Consciencia de acción y reacción corporal que se refleja en el trabajo de improvisación, personal y grupal. (Nº3 S.R) Investigación de diversos lenguajes corporales potenciadores de la expresividad escénica (Nº3 S.R) Coherencia corporal con respecto a indicaciones externas y propuestas personales (Nº3 S.R) Control energético adecuado, dependiendo de los matices y variaciones</p>
--	--	---	--

		movimiento de manera intermitente, interrumpiendo el flujo continuo del movimiento	
Narrativa escénica	<ul style="list-style-type: none"> • Representación • Abstracción 	<p>(Nº1 F.B) Propuesta de gestualidad vinculada a la caracterización reflejada en la estructura de movimiento.</p> <p>(Nº1 F.B) Transformación de elementos generales del material de apoyo escrito, a elementos particulares, como forma de reconocer y generar lenguaje psicofísico.</p> <p>(Nº1 F.B) Espacio como narrativa simbólica</p> <p>(Nº1 F.B) Respiración como medio narrativo intermitente, debido a la falta de incorporación consciente del trabajo.</p> <p>(Nº2 B.V) Transformación de elementos generales del material de apoyo escrito, a elementos particulares, como forma de reconocer y generar lenguaje psicofísico.</p>	<p>(Nº1 F.B) Cuerpo sostenedor de interrelaciones claras entre intérpretes.</p> <p>(Nº1 F.B) Temporalidad corporal matizada dentro de la estructura en movimiento.</p> <p>(Nº1 F.B) Utiliza diversos planos, focos, direcciones y niveles.</p> <p>(Nº1 F.B) Genera dramaturgias corporales con variaciones en razón de las diversas relaciones entre intérpretes y roles.</p> <p>(Nº1 F.B) Incorpora todos los elementos teóricos y prácticos trabajados en función de una narrativa coherente.</p> <p>(Nº2 B.V) Propuesta de gestualidad vinculada a la caracterización reflejada en la estructura de movimiento.</p> <p>(Nº2 B.V) Cuerpo sostenedor de interrelaciones claras entre intérpretes.</p> <p>(Nº2 B.V) Temporalidad corporal matizada dentro de la estructura en movimiento.</p> <p>(Nº2 B.V) Trabajo consciente con respecto al uso de planos, focos, direcciones y niveles en las estructuras físicas.</p> <p>(Nº2 B.V) Genera dramaturgias corporales con variaciones en razón de las diversas relaciones</p>

		<p>(Nº2 B.V) Utilización y exploración del espacio como medio de narrativa simbólica que influye en el comportamiento del personaje. (Nº2 B.V) Uso intermitente de la respiración como medio de narración escénica.</p> <p>(Nº3 S.R) Uso de la respiración como medio narrativo de forma intermitente en la estructura de movimiento (Nº3 S.R) Utilización de espacio como medio narrativo simbólico intermitente (Nº3 S.R)</p>	<p>entre intérpretes y roles. (Nº2 B.V) Incorpora todos los elementos teóricos y prácticos trabajados en función de una narrativa coherente.</p> <p>(Nº3 S.R) Propuesta de gestualidad vinculada a la caracterización reflejada en la estructura de movimiento. (Nº3 S.R) Transformación de elementos generales del material de apoyo escrito, a elementos particulares, como forma de reconocer y generar lenguaje psicofísico. (Nº3 S.R) Uso variado de planos, focos y direcciones dentro de una estructura física (Nº3 S.R)Temporalidades corporales incorporadas en los cambios de matices</p> <p>(Nº3 S.R) Cuerpo sostenedor de interrelaciones entre intérpretes / personajes (Nº3 S.R) Dramaturgias corporales con distintas variaciones y desarrollos dentro del movimiento (Nº3 S.R) Incorpora todos los elementos teóricos y prácticos trabajados en función de una narrativa coherente.</p>
--	--	---	---

ANEXO II















