

Universidad Academia de Humanismo Cristiano  
Carrera de Licenciatura en Danza

**Elementos de la Danza Moderna que Contribuyen a la  
Formación del Cuerpo Expresivo del Actor Teatral**

Estudiante: Vilma González Iturriaga  
Profesor Guía: Jorge Olea

Tesis para optar al grado de Licenciatura en Danza Mención Pedagogía.

Santiago, Noviembre del 2013

# INDICE

	Pág.
<b>1. INTRODUCCIÓN.....</b>	<b>4</b>
1.1.- Presentación.....	4
1.2.- Justificación.....	5
1.3.- Problema a investigar.....	6
<b>2. OBJETIVOS DE LA INVESTIGACIÓN.....</b>	<b>8</b>
<b>3. MARCO TEÓRICO.....</b>	<b>9</b>
3.1.- Danza Moderna.....	9
3.1.1.- Rudolf Von Laban, el Análisis del Movimiento Notación del y la Kinetografía o Movimiento.....	10
3.1.2.- El Método Effot Shape.....	13
3.1.3.- Kurt Jooss y Sigurd Leeder.....	14
3.1.4.- La Eukinéctica y la Coreúctica.....	17
3.1.5.- Pina Baush y la Danza Teatro.....	21
3.1.6.- Patricio Bunster y JoanTurner.....	24
3.1.7.- Temáticas de la Danza Moderna.....	25
3.2.- El Movimiento y el Teatro.....	28
3.2.1.- El training o entrenamiento.....	29
3.2.2.- Teatro, danza, música.....	32
3.2.3.- Nuevo teatro, nuevos ejercicios.....	34
3.2.4.- El cuerpo disponible; Arial Mnouchikine.....	36
3.2.5.- Nada parte del cuerpo, todo pasa por el cuerpo....	37
3.2.6.- Algunas Experiencias:.....	37
- Yoshi Oida.	
- Eric Lacascade.	
- Bob Villette.	
- Carolina Marcadé.	
- Camille Grandville.	

3.2.7.- Construir la emoción.....	42
3.2.8.- El cuerpo se transforma.....	43
3.2.9.- Cultivar el cuerpo.....	44
<b>4.- METODOLOGÍA DE TRABAJO.....</b>	<b>45</b>
4.1.- Tipo de investigación; investigación cualitativa.....	45
4.2.- Técnicas de recogida de información:.....	46
4.2.1.- Investigación bibliográfica y documental.....	46
4.2.1.- Técnica de entrevista abierta o semiestructurada.....	46
<b>5.- CONCLUSIONES.....</b>	<b>48</b>
5.1.- De la investigación bibliográfica.....	49
5.2.- De las entrevistas.....	50
<b>6.- BIBLIOGRAFÍA.....</b>	<b>56</b>

## **ANEXOS**

## **INTRODUCCIÓN**

### **1.1.- Presentación**

La presente investigación, parte de la convicción del vínculo indisoluble entre la danza y el teatro. Y cómo desde las bases de la Danza Moderna, y sus teóricos entre otros Rudolf von Laban, contribuyen a la formación del actor.

La motivación de profundizar en esta investigación surge cuando, es solicitado a la tesista, realizar un entrenamiento a la compañía de teatro “Tryo Teatro Banda”; el director de esta compañía manifiesta la necesidad de que sus actores estén en training y potenciar sus cualidades corporales en escena.

La formación académica de la tesista basada en el sistema Joos Leeder le permitía elaborar el entrenamiento y hacer un aporte principalmente desde ese lugar, también poseía otros conocimientos; practicaba yoga, danza contemporánea, diferentes deportes, artes marciales, etc; referentes que complementaban y nutrían el quehacer creativo fundamentalmente en su dedicación hacia la docencia.

En el transcurso del entrenamiento solicitado, los actores manifiestan lo significativo que era lo que estaban experimentando en los encuentros, donde se trabajaba principalmente la conciencia corporal y las relaciones con el espacio, el tiempo, la energía. Efectivamente estos conocimientos y la práctica les permitían un mejor desempeño como actores y como compañía.

Paralelamente, surgió la oportunidad de una ayudantía de la Cátedra de Conciencia Corporal I en la Carrera de Teatro de la Universidad Academia de Humanismo Cristiano con la Profesora Natasha Torres. Esta instancia abrió la posibilidad de ahondar en la investigación. A la fecha, han pasado cinco generaciones en la cátedra y muchas otras experiencias que han permitido un crecimiento cualitativo en relación a los elementos que la danza moderna contiene y su aplicación en el entrenamiento corporal para actores.

## **1.2.- Justificación**

El Aporte Teórico de la presente investigación, consistirá en generar información sobre el aporte y los aspectos de importancia asociados a la aplicación de las teorías del movimiento basadas en Laban y la Danza Moderna en el entrenamiento del actor. Se espera que sea un aporte directamente a las Escuelas de Danza y Teatro de la Universidad Academia de Humanismo Cristiano, pudiendo ser consultada por profesores, practicantes y tesisistas.

Desde el punto de vista de la didáctica del movimiento, esta tesis será un aporte hacia las estrategias de enseñanza y formas de trabajo en el aula, debido a que recogerá los elementos más significativos que poseen las teorías del movimiento según Laban y otros y la Danza Moderna para la formación de los actores.

A su vez esta investigación pretende realizar un aporte social - práctico, ya que contribuye directamente a la formación de estudiantes de teatro, o futuros actores profesionales y pedagogos en teatro, los que podrán utilizar estas habilidades y conocimientos en sus montajes, puestas en escena y trabajos con sus estudiantes en todos los niveles: sociales, educacionales y etéreos.

### **1.3 Problema a investigar:**

Este trabajo de investigación, fundamentalmente bibliográfico y documental, parte del supuesto que la incorporación de la danza moderna, abordada desde la perspectiva del análisis del movimiento, sería un aporte a la formación profesional del actor.

El actor debe desarrollar habilidades que le permitan las condiciones corporales para desenvolverse en esta área, y también debe poseer un manejo conceptual del movimiento.

Es por esto, que dentro de los supuestos que plantea este estudio, se encuentra la necesidad y conveniencia en la preparación del actor del adecuado entrenamiento, por medio de la práctica de la danza moderna y el aprendizaje de la teoría desde la perspectiva del análisis del movimiento de Laban. Se espera que con este trabajo se aumente, se enriquezca y se potencien las capacidades y posibilidades, en relación al su cuerpo como instrumento expresivo.

De acuerdo a las mallas curriculares de tres instituciones que imparten la carrera de teatro: Escuela Internacional del Gesto y la Imagen: "La Mancha", Escuela de Teatro de la Universidad de Chile y Escuela de Teatro de la Universidad Academia de Humanismo Cristiano; podemos diferenciar el grado de relevancia que le otorgan a la línea de movimiento como parte de la formación de sus estudiantes, futuros actores; los cuales se dedicaran principalmente a ser intérpretes y pedagogos.

La escuela "La Mancha" tiene un proyecto educativo donde se basa fundamentalmente en el cuerpo humano, y plantea un programa académico donde el eje principal es trabajo del cuerpo.

A diferencia de las otras dos instituciones, en la escuela "La Mancha" el análisis del movimiento es considerado un área de trabajo transversal de la carrera, lo cual permite la integración significativa de estos contenidos y establece un vínculo de apropiación entre forma y contenido, la ética y la estética.

Las siguientes dos instituciones, que corresponden a Universidades, poseen la línea de movimiento de inicio a fin de la carrera, pero están planteadas desde otra perspectiva; por un lado, la Universidad de Chile tiene una línea progresiva del o los ramos, en relación a movimiento y danza, de menor a mayor complejidad y exigencia, complementando en un año con el curso de acrobacia.

La tercera universidad estudiada y donde la tesita se desempeña como profesora ayudante en la cátedra de conciencia corporal. Si bien, esta universidad plantea una

línea de movimiento que hasta el tercer semestre tiene una continuidad, es consecuente y es progresiva, luego, por cada semestre restante toma una forma diferente cada vez, ya sea con bailes de salón, artes circenses, luego danza- teatro y finalmente bailes latinoamericanos. A pesar de que es una línea de movimiento que no tiene continuidad de inicio a fin de la carrera, se visualiza una intencionalidad en la importancia del conocimiento y uso del cuerpo como instrumento expresivo.

A partir de lo expuesto es que resulta la motivación de realizar esta investigación, recurriendo a la documentación bibliográfica y entrevistas para adquirir la información necesaria y dar forma a lo que serán las conclusiones de esta tesis.

## **2.- OBJETIVOS DE LA INVESTIGACIÓN.**

### **Objetivo General**

Determinar qué aspectos de la práctica de la danza moderna y sus conceptualizaciones desde el análisis del movimiento, contribuyen a la formación de la corporalidad del actor.

### **Objetivos Específicos**

Identificar las temáticas de la danza moderna que podrían influir en la construcción de la corporalidad del actor teatral.

Detectar y recopilar los antecedentes bibliográficos desde la disciplina de la actuación, respecto a la formación corpórea del actor

Establecer conceptualizaciones respecto al desarrollo de la corporalidad del actor, según opinión de especialista en el área.



### **3.- MARCO TEÓRICO**

#### **3.1 - La Danza Moderna**

La danza moderna<sup>1</sup> es difícil de definir, no se trata tanto de un sistema o técnica en particular, ya que es una actitud hacia el movimiento, un punto de vista que fomenta el individualismo artístico y el desarrollo de formas personales de expresión a través del cuerpo. Como Helen Tamaris escribió en una nota sobre el programa de un concierto que dio en 1927, "No hay reglas generales. Cada obra de arte crea su propio código".

Nadie puede decir con exactitud dónde y cuándo comenzó la danza moderna, aunque se considera habitualmente a Isadora Duncan como la pionera de este revolucionario movimiento teatral. Ella elaboró su propio tipo de danza y consiguió que Diaghilev y Fokine hablaran de ella, dos grandes del ballet (Los bailarines modernos, a diferencia de otros revolucionarios, solo consideran que el ballet no puede ocuparse satisfactoriamente de todos los posibles temas de la danza) y lo que es más importante, de sus ideas. No creó un método de enseñanza de su estilo, por lo que después de fallecer, fue poco a poco desapareciendo. Toda la atmósfera cultural y artística de Europa y los Estados Unidos se hallaba madura en esa época, para continuar su trabajo de pionera, y muchos originales pensadores, investigadores e idealistas trabajaron en diversas formas, para ir más allá del sendero que ella había indicado.

La historia de la danza, de la filosofía, de las matemáticas y las ciencias de la representación, las posturas, los movimientos atléticos y acrobáticos, fueron elaborados para proporcionar nociones del registro del tiempo, el ritmo, el espacio, la armonía, se experimentaron hasta llegar a la aprobación o rechazo de algún punto.

Todo esto ocurrió en un espacio de aproximadamente sesenta años, y, en este período, las vidas y las carreras de Rudolf Laban, Mary Wigman, Kurt Jooss y Sigurd Leeder en Europa, y de Ruth St. Denis, Ted Shawn, Martha Graham., José Limon y Doris Humphrey en los Estados Unidos, son ejemplos de una actividad sin decaimientos sobre la exploración incesante, igualmente notables todos ellos por el grado de honestidad y falta de egoísmo en que se inspiraron.

La mayor parte del desarrollo de la danza moderna en Europa surge lógicamente del trabajo de Rudolf von Laban como experimentador del movimiento. Su trabajo fue complementado por la colaboración de Kurt Jooss y Sigurd Leeder, quienes partiendo de los métodos y experimentos realizados por Laban,

---

<sup>1</sup> Los principios, concepciones teóricas y estéticas de Danza Moderna que se expone pertenece a la corriente artística nacida y desarrollada en la Europa central.

llevaron más allá el movimiento de investigación hasta elaborar el método Jooss - Leeder con el cual adiestraron a bailarines de los Ballets Jooss. (Winearls, 1975; 9, 10,11)

### **3.1.1.- Rudolf von Laban, el Análisis del Movimiento y la Kinetografía o Notación del Movimiento.**

..."El espacio dinámico, con sus maravillosas danzas de tensiones y descargas, es la tierra donde el movimiento florece. El movimiento es la vida del espacio. El espacio vacío no existe, entonces no hay espacio sin movimiento ni movimiento sin espacio. Todo movimiento es un eterno cambio entre condensar y soltar, entre la creación de nudos de concentración y unificación de fuerza al condensar y de la creación de torsiones en el proceso de sujetar soltar. Estabilidad y movilidad alternan sin fin."

Desde estas reflexiones de Rudolf Von Laban parte el trabajo que dio origen a las teorías para análisis de movimiento más ricas e inspiradoras que se registren. Laban nació en Hungría 1879 y murió en Londres 1958 fue investigador de movimiento, fue coreógrafo, filósofo, pintor, arquitecto, compositor, un artista multidisciplinario que le preocupaba mucho, no solamente el fenómeno de la creación, si no cómo se podía a través del arte del movimiento y de la danza, ser mejores seres humanos.

Él va a crear junto a sus discípulos un marco teórico y un marco práctico para estudiar el movimiento, explorarlo y a través de él encontrar nuestra esencia humana. Cuando Laban muere, en el año 1958, sus discípulos continúan con su trabajo el cual ha evolucionado en distintas partes del mundo, hay analistas Laban en Estados Unidos, en Inglaterra, en Alemania, en España, en México en muchas partes del mundo incluyendo Chile.

Laban tenía la habilidad de reconocer la creatividad en toda la humanidad, es por esto, que su pensamiento no solo ha tenido influencia en diferentes partes del mundo si no que en todas las artes. Podemos decir que su mayor influencia es en el entrenamiento, la composición, la coreografía, las artes visuales, el dibujo, la pintura, todo lo que es escenografía, diseños teatrales, arte dramático, el arte del movimiento, movimiento como filosofía y movimiento como análisis desde la perspectiva somática. En este último ámbito, una de las maestras que continuaron investigando fue Ingmar Bartenieff. (Urrueta, 2008).

Rudol von Laban fue el precursor de la danza moderna alemana, creador de la Notación Laban o Labanotation, sistema de registro del movimiento mediante signos, siendo Sigurd Leeder colaborador y co-autor de la primera sistematización del Labanotation en el año 1928.

El momento histórico en que Laban desarrolló su trabajo fue alrededor de la segunda guerra mundial, donde aplicó su observación del movimiento y el análisis en la industria, él estudió y diseñó una forma sobre cómo ayudar a las mujeres que hacían el trabajo duro, cuando los hombres estaban fuera, en la guerra. Cómo analizar estos movimientos y descubrir en donde hay puntos o secuencias de recuperación y descanso.

Analizó e investigó los patrones de movimiento desde las artes marciales hasta en las personas con discapacidad física o mental, observó el proceso del movimiento en todos los aspectos de la vida. Refinó la apreciación y la observación del movimiento al punto de llegar a desarrollar un método para experimentar, ver, describir y como mencionamos anteriormente, anotar movimiento, hasta que las implicancias funcionales y expresivas quedaran en total evidencia.

El Análisis Laban provee un vocabulario sistemático para describir movimiento cualitativa y cuantitativamente. Es aplicable tanto a la danza, como a los deportes, el teatro, la danza terapia, la psiquiatría, la antropología, la sociología.

En las artes escénicas posibilita la observación exhaustiva para ampliar el espectro del vocabulario en expresividad y funcionalidad. Para lo terapéutico, posibilita una mayor comprensión de los sutiles cambios del manejo del cuerpo y las consecuencias en el significado y la adaptación al medio ambiente. (Urrueta 2008)

Cuando Laban, durante la segunda guerra mundial, fue llamado a realizar los estudios de eficiencia para la Industria Bélica Británica, surge de esta investigación El Método Effort & Shape, proveniente en un comienzo de su libro Effort, en el cual Laban y su colega F.C. Lawrence tratan los factores que suponen originan cambios en la calidad del movimiento. Effort es la traducción del alemán Antrieb, que significa impulso, motivo, móvil, que era como Laban nombraba a los cambios en la calidad de la ejecución de los movimientos que realizaban los trabajadores. Más tarde, Warren Lamb, otro colaborador de Laban, formuló el concepto de Shape como correlación al Effort. Este concepto fue ampliamente utilizado en las afinidades de ciertas calidades de esfuerzos con las dimensiones del espacio, las cuales fueron expuestas por Laban en su texto Coréutica.

Lamb para medir las aptitudes en el trabajo, introdujo una serie de símbolos basados en las afinidades del esfuerzo con las adaptaciones significativas del cuerpo en el

espacio. Por esto Effort/Shape proporcionó un método para describir los cambios en la calidad del movimiento en términos de qué tipo de esfuerzo y qué tipos de adaptaciones en el espacio realiza el cuerpo. (Cardell, 2002)

El instrumento principal de este estudio de Análisis del Movimiento es: El cuerpo Humano. El segundo componente es la Coreútica; el espacio, donde se mueve el cuerpo y donde dibuja las formas. El tercer elemento de análisis corresponde a la Eukinética; las calidades de movimiento o esfuerzo energético, describe como el cuerpo se mueve al interactuar la energía, el tiempo y el origen corporal (central o periférico) de la acción. Para analizar el movimiento humano hay que tener en cuenta que el cuerpo se desarrolla como estructura en las distintas etapas de la vida y que está en continuo cambio. El movimiento evoluciona conjuntamente al desarrollo de nuestras capacidades motoras e intelectuales. Las formas que dibujan los movimientos se producen, en realidad, para cambiarse constantemente. Ninguna forma es estática y el paso entre forma y forma es lo que nos desplaza, comunica, explora, relaciona con otros y con el espacio que nos rodea. El modo en que se mueve el cuerpo en el espacio depende de la combinación de los cuatro elementos básicos de las dinámicas: Energía- Tiempo- Flujo- Espacio. (Cardell, 2002)

El trabajo de Laban, en relación al estudio del multifacético comportamiento humano y al cuerpo en movimiento brinda otra opción para percibir el mundo. La comprensión de las posibilidades de movimiento nos sugiere más maneras de percibirnos y de relacionarnos con el mundo que nos rodea con un cuerpo totalmente vivo, ofreciéndonos la posibilidad de adaptarnos a nuestro medio ambiente con opciones para elevar nuestra calidad de vida funcional y emocional.

Laban permite entender la danza y el movimiento desde una perspectiva de libertad, no es una forma fija sino que cada cultura y cada artista puede ir aportando cosas nuevas, es una libertad entendida como una exploración importante de lo que es nuestra alma en todos los aspectos del arte no sólo en el de la danza. Somos seres humanos diseñados para movernos, conectarnos con el otro, tener la espontaneidad de las ideas, ser capaces de estar dispuestos a sentir y cambiar. A veces, el proceso de hacer arte puede ser un poco sucio o desordenado pero nuestro cuerpo necesita experimentarlo y hacer arte desde el color, la sinfonía, la oración, los saltos, las líneas, los círculos, la naturaleza, los estados, etc. La experiencia de la Danza nos hace ganar confianza, nos hace aprender a ser concientes de nuestros cuerpos y nos permite relacionarnos con otras fuentes creativas, que nos hace ser más sensibles y ser mejores seres humanos.

Es por esto, que para Laban era vital incluir la danza en la educación, señalaba que “los niños pueden estudiar y vincularse al movimiento desde la significación del movimiento mismo, es decir, no por imitación sino que por creación”. Si la enseñanza de la danza estuviera en el currículum escolar, permitiría la formación de ciudadanos libres, los niños pueden explorar sus movimientos y desarrollar formas básicas de danza desde su propia imaginación, no tienen que imitar a un maestro y repetir una serie de secuencias, esto a su vez les da libertad de pensamiento, les da libertad creativa y les da una certeza una seguridad y una confianza en sí mismos. ( Urreta, 2008)

### **3.1.2- El Método de Effort/Shape**

Describir un movimiento en términos cotidianos es diferente que describir la acción misma. La cuestión es: ¿cómo se puede describir completamente toda la riqueza de la continua corriente del movimiento humano con un limitado número de términos? Primero de todo se comenzará a ver el continuo flujo como una serie de cambios en la cualidad. Se podrá ver el momento en que la corriente de la calidad cambia. Hay un limitado número de cosas que cambian. Se puede observar cambios en la cualidad del peso del cuerpo, a medida que se desarrolla el tiempo, se puede ver la atención del que se mueve concentrada en el espacio y fuera de él. Se puede observar la tensión del cuerpo al cambiar de cualidades. Se puede apreciar que el cuerpo, muchas veces se adapta claramente para crear formas en el espacio y muchas veces se dedica solamente a alargar o empequeñecer su propio tamaño.

También se puede saber que el movimiento va repetidamente en ciertas direcciones, que favorece ciertas partes del cuerpo o que siempre parece empezar desde un mismo lugar. Y se pueden ver todos esos componentes en constante combinación los unos con los otros, precediéndose o siguiéndose, reapareciendo o desapareciendo. Se aprenderá a reconocer esos cambios en términos de elementos o cualidades irreductibles, y ver que algunas clases de elementos, a causa de sus inclusiones o exclusiones, sus combinaciones, secuencias y frecuencias de uso, producen la infinita variedad de movimientos humanos. ( Cardell, 2002)

Effort, trata de como el cuerpo concentra su energía en el esfuerzo. Cuando alguien se mueve, se percibe que hay más que un cambio de lugar o un cambio en la forma del cuerpo. El movimiento no fluye con monotonía: se ve grande o pequeño, se ven

rápidos destellos, impactos, cambios de foco, suspensiones, presiones, agitaciones, fuertes balanceos, explosiones, quietud, ondulaciones...

Toda esta variedad está determinada por la manera en que el ejecutante concentra su gestión del esfuerzo, esta energía o esfuerzo puede, en un momento particular, estar concentrada en los cambios de la cualidad de la atención, o del flujo del movimiento; puede estar concentrada en los cambios de la cualidad del peso, o en la cualidad temporal del movimiento; o puede estar concentrada en el foco del ejecutante en el espacio.

Los factores del esfuerzo están siempre presentes en el movimiento como cantidades. Cada movimiento siempre contiene un cierto aumento de tensión y cantidad de energía; el movimiento toma tiempo y ocupa o viaja en el espacio. Pero cuando el ejecutante está concentrado en el cambio de cualidad de todos los factores, se observa como emerge una de las ocho cualidades del esfuerzo. Así, los cambios en el flujo de tensión pueden ser libres o contenidos; la energía puede ser leve o fuerte; el tiempo puede ser lento o rápido, el foco o la atención en el espacio puede estar centrado en los centros articulares o en la periferia del cuerpo.

La cualidad del movimiento puede ser considerada producto del aprendizaje, del metabolismo, de la percepción del entorno, de la cultura, de los conflictos, de los impulsos. Cualquiera que sea su particular matiz, es lo que emerge y también es lo que produce diferencias en la persona y en su interactuar con su entorno.

### **3.1.3.- Kurt Jooss y Sigurd Leeder**

Kurt Jooss nació en Wasseralfinger, Wurtemberg, Alemania, villa agrícola y minera cercana a Stuttgart, el 12 de enero de 1901. Hijo de una cantante, desde su infancia fue educado en la música, e invertía el tiempo tocando en piano o trabajando en su estudio fotográfico. Sus parientes esperaban de él que se hiciera cargo de una finca familiar, que había heredado. Realizó sus estudios secundarios en el *Realgymnasium* de Aalen, de donde egresó con la idea de ser historiador musical. En 1919 inició sus estudios formales de piano, armonía y arte teatral en el Conservatorio de Música de Stuttgart. Sin embargo, no se sentía satisfecho. Entonces conoció a Laban (1920) y descubrió el mundo de la danza. Sin aptitudes naturales para ser bailarín, él mismo se consideraba pesado, flemático y sin músculos (Markard: 1985:29), trabajó su cuerpo hasta que logró, según su propia consideración, una profunda transformación. En 1921 comenzó a estudiar con Laban en Mannheim las leyes de la armonía espacial, ideas que Jooss aplicaría en la composición coreográfica. Al año siguiente se convirtió en su

asistente en Hamburgo, donde permanecerían hasta 1923. La etapa de su vida en la que viajó con Laban en la gira del *Tanzbuhne* (1924) es, para la historiadora Hedwig Muller, la única que puede considerarse como etapa en la que Jooss realmente perteneció al movimiento *Ausdruckstanz*.

Durante el tiempo que Jooss estuvo con Laban en Hamburgo se encontró con Sigurd Leeder (1924), “quien se convertiría en su socio artístico y, más tarde, pedagógico. En adelante, Jooss y Leeder trabajaron un programa juntos. En el invierno de 1926-1927, “Sigurd y yo iniciamos una gira con el programa *Dos bailarines varones*, con cuatro duetos, además cada uno con cuatro solos” (Markard, 1985:3). Una severa lesión en su rodilla lo obligó a dejar la gira y concluir su carrera como interprete. En el verano de 1924, Hanns Niedecken- Gebhardt tomó la dirección del Teatro Estatal de Munster; con revolucionarias ideas, llamó a Kart Jooss a colaborar con él y lo nombró “director de movimiento” (Baril, 1987; 414) para trabajar en producciones dramáticas y operistas, coordinando las escenas; es así como se introdujo en el sistema de teatros municipales o teatros de la opera de Alemania, el cual, a pesar de los cambios operados en el mundo artístico, seguía siendo fuerte.

En Munster se encontró con Fritz A Cohen, con quien inició una larga relación de trabajo y camaradería. Como el *Tanzbuhne* de Laban se había disuelto, Jooss, junto a Leeder, Cohen y la estoniana Aino Siimola, unidos por su sólida amistad y comunión de ideas, fundaron el *Neue Tanzbuhne* (Nueva Danza Escénica). Sigurd Leeder se encargó del entrenamiento de la compañía junto con la Siimola, con quien Jooss se casó en 1929. Aunque dependía del Teatro Munster, el grupo fue autorizado para dar representaciones en otras ciudades: En 1924 y 1925, Jooss empezó a coreografiar para el grupo e hizo una gira por toda Europa (1924-1926). El ritmo de trabajo era vertiginoso: el teatro, el ballet, las giras, sus montajes de solos y duetos con Leeder. Toda esta actividad, en vez de crear confusión, dio a Jooss una amplia visión de las cosas y lo hizo darse cuenta de que había áreas de *Ausdruckstanz* que debían desarrollarse. Necesitaban trabajar en las formas de composición coreográfica al mismo tiempo que crear formas sistematizadas de entrenar bailarines.

Con Leeder, empezó a pensar en incluir ejercicios del ballet en sus clases, técnica contra la cual sus compañeros de *Ausdruckstanz* habían luchado tan violentamente. Un punto polémico que le preocupaba era la cuestionada teatralidad en la danza, que se enfrentaba a ideas como las de Wigman sobre la *danza pura*. A sus cuestionadas ideas, se sumaba la necesidad de obtener ingresos para sus producciones dancísticas.

En 1925, Jooss y Leeder establecieron su primera escuela en Munster, con una orientación basada en los principios de Laban. En 1927, la ciudad de Essen les ofreció

la oportunidad de fundar un instituto subsidiado por la municipalidad. En la primavera de 1928, después del Congreso de Bailarines, se fundó el *Folkwang Tanztheater Studio* (Danza Escénica Folkwang).

Como parte de su propuesta de danza-teatro, en 1929 colocó a sus bailarines en escena con ropa de uso común, e introdujo el “gesto social” a la escena; sus coreografías “brindaron una observación nueva de la realidad, de la vida cotidiana” (Servos, 1987;40), bajo el concepto de *Neue Sachlichkeit* ( Nueva objetividad), frente al subjetivismo del que algunos acusaban de la danza dadaísta y al movimiento *Gestalt im Raum* , ellos se orientaban por un movimiento que reflejara las formas de vida diaria. Nueva Objetividad, como se llamó a su trabajo, emergía como un arte socialmente activo, a favor de proveer a la danza de condiciones económicas e institucionales para el trabajo. En ese entonces, Jooss declaraba que el mundo de la danza “deberá considerar dos aspectos: por un lado satisfacer las necesidades del teatro {visto como institución subsidiaria}, y por otro, trabajar incesantemente en la idea de la danza- teatro” (Cámara, 2006)

Sirgud Leeder, se inspira en los conceptos de Effort para diseñar una metodología destinada al trabajo interpretativo del artista escénico, una técnica de movimiento apoyada, en una primera instancia, en la libre exploración, que basada en la conexión con un elemento abstracto (palabra o signo) posibilita la libre y espontánea creación en movimiento. A esta técnica de educación dancística el sistema Jooss Leeder, denomina Eukinéctica<sup>2</sup>.

---

<sup>2</sup> Entrevista a Jorge Olea, profesor de Danza Moderna, marzo 2013.



### **3.1.4.- La Eukinética y la Coréutica.**

#### **Eukinética;**

#### CONSIDERACIONES GENERALES SOBRE LA EUKINÉTICA Y SU VALOR PARA LA DANZA<sup>3</sup>

Si bien cada técnica entrega su propia dinámica funcional, se hace necesario trabajar por separado las cualidades básicas que informan toda danza; cualidades que resultan de la interacción de los tres factores primarios (energía, tiempo y espacio propio) y que exteriorizan la intensión expresiva del movimiento. Estas cualidades al ser aplicadas con conciencia y dominio tienden a producir la expresión deseada, según la atmósfera, la situación, sensación, etc. propuesta. Esta disciplina, parte de la técnica, ayuda a superar el naturalismo y la ejecución puramente mecánica, para alcanzar el plano más elevado de la danza. Permite la poetización del gesto, el cuerpo se convierte así en un instrumento sensitivo que refleja las intenciones del intérprete. Una clara conciencia y sobretodo un afinado dominio eukinético hace en buena medida, la diferencia entre moverse correctamente o bailar con categoría artística.

En Eukinética se trata de determinar las cualidades dinámicas básicas y sus múltiples grados y combinaciones, por encima de la selección de una y el descarte de otras, que cada estilo hace. En este caso es el tema de la composición, la atmósfera, la situación, los ánimos, etc, que se desean producir, los que determinarán, no sólo esa selección de cualidades, sino la manera en que una se transforma en otra, en el curso del fraseo danzado.

La Eukinética se enseña en forma práctica, y su sistematización teórica, se entrega posteriormente, una vez que las diferentes cualidades y sus transformaciones se hayan vivenciado.

Factores:

Si observamos en la vida cotidiana cómo la gente usa su cuerpo en movimiento, podemos constatar tres factores básicos:

1.- Factor Tiempo:

Unos y otros seres se diferencian en el grado de urgencia (mayor, menor o ninguno) con que realizan sus acciones o con que reaccionan a las acciones externas. Eso

---

<sup>3</sup> Patricio Bunster: Fundamentación asignatura de Eukinética, carrera de danza, Universidad Academia de Humanismo Cristiano

depende, claro está, de que acción se realiza y de que parte o partes del cuerpo están implicadas en la acción, pues cada acción tiene un cierto tiempo funcional para su realización (ligeramente variable). Y esto tiene que ver con que las diferentes partes del cuerpo tienen un rango de velocidad distinto; por ejemplo, los dedos de las manos pueden alcanzar una velocidad mayor (pensando en la digitación de un pianista) que la velocidad puede alcanzar el torso o una pierna, ya que el espacio que abarca es diferente.

Pero depende también de la estructura de la personalidad del sujeto, pues unos seres son por naturaleza más pausados, otros más acelerados. Las circunstancias nos hacen acelerar ese reloj personal y ello ya lleva, en sí, un carácter emocional. Se trata ya no de un tiempo objetivo funcional, sino de un tiempo subjetivo.

La eukinética divide al factor tiempo en lento o rápido.

## 2.- Factor Energía:

En la observación sobre la conducta en que los seres humanos descargan la energía, podemos constatar que unos y otros se diferencian por la disposición para poner en acción su cuerpo o para responder a los estímulos externos. Ello depende en parte, de la energía que se disponga para movilizar el cuerpo o para vencer las resistencias (empujar algo). Podemos señalar que existe una utilización de la energía funcional, para cada acción, donde es muy importante saber la cantidad necesaria para realizar la acción.

Pero el uso de la energía depende también de la personalidad del sujeto. Desde la antigüedad se ha hablado de los temperamentos, en el intento de clasificar a los seres humanos por esta disposición ante la energía, por el grado de intensidad de la conducta.

La eukinética divide este factor en energía leve y fuerte.

## 3.- Factor Espacio:

La observación del espacio (referido al cuerpo) en la vida cotidiana, lleva a constatar que existen seres humanos que son más introvertidos, que se sienten más cómodos en su espacio personal que proyectándose al espacio externo. En el otro extremo hay seres que por naturaleza tiene permanente predisposición a penetrar, invadir el entorno y proyectarse hacia él. En este caso, el concepto de espacio, a diferencia del espacio físico de la Coreútica, es un espacio referido al cuerpo.

Es importante observar que hay movimientos que se realizan sin comprometer el espacio interno y que se denomina periféricos y otros que se verifican dentro de este espacio personal o que parecen tener su iniciativa en el y que se denominan centrales.

Tiempo	Energía	Espacio	Cualidad	Signo
Lento	Leve	Central	<b>Gleiten</b>	
Lento	Leve	Periférico	<b>Schweben</b>	
Lento	Fuerte	Central	<b>Drucken</b> (Druck)	
Lento	Fuerte	Periférico	<b>Ziehen</b> (Zug)	
Rápido	Leve	Central	<b>Schlottern</b>	
Rápido	Leve	Periférico	<b>Flattern</b>	
Rápido	Fuerte	Central	<b>Stossen</b> (Stoss)	
Rápido	Fuerte	Periférico	<b>Schlagen</b> (Schlag)	

Cada una de las cualidades del movimiento es una forma de moverse precisa, que podríamos comparar con un color, hay que lograr tal verde exactamente, pero una vez logrado ese verde, éste servirá para realizar infinidad de paisajes y formas.

Por esta razón, la adquisición de la destreza necesaria para lograr esa precisión es lo que podríamos pensar como la base de una técnica del movimiento. Técnica que tiene como finalidad ampliar, intensificar todos los matices, precisar las formas y llenar de contenido el movimiento.

La fuente de la perfección y de la maestría del movimiento puede fluir, cuando se obtiene la clarividencia de qué parte del interior de la vida del ser humano -de cada uno de nosotros- se origina el movimiento. Tal comprensión deja surgir el flujo del movimiento.

## **Coreútica; El espacio**

El espacio es modelado por nuestro cuerpo que cambia, se adapta, se alarga, se encoge: se mueve en todos los niveles y direcciones. En todas las trayectorias posibles a nuestra condición humana, nuestras posibilidades de movernos son infinitas. Nos movemos de acuerdo a las palancas, engranajes, etc. que contiene nuestro cuerpo y estos mecanismos van dejando estelas en el aire, ciertas estelas, semejante a diseños lumínicos.

Rudolf von Laban define a la coréutica como el estudio del movimiento del cuerpo en el espacio, en base a estructuras y proyecciones geométricas, que son originadas al comprender como la armonía cínética evoluciona en el espacio en formas, formaciones, agrupaciones y trayectorias, dando origen así a un sistema de ordenamiento y de configuración de la espacialidad de carácter supremo. Laban plantea que el movimiento en sí es una herramienta de recuperación y comprensión del espacio armónico que nuestros cuerpos constituyen también con el entorno. La coréutica, desde la perspectiva del actor escénico, se transforma en un mecanismo que permite, a través de la danza, llevar al cuerpo a la conexión eficaz y armónica con el espacio, estableciéndose con ella una relación de dominio técnico, que radica en la comprensión de la composición de cualquier acción cinética y en la manera de plasmarla en el espacio. Este entendimiento espacial conducirá además a la precisión del actor escénico respecto a definiciones formales y a su propia proyección creativa.

En el ámbito de la danza, al bailarín, se podría catalogar como un hacedor del movimiento, es decir, el conocedor del abecedario motriz y gestual del cuerpo. Su dominio radica en la comprensión de la composición de cualquier acción cinética y en la manera de plasmarla en el espacio, es decir como el cuerpo se conecta con el espacio a través del movimiento. Esta amalgama es la clave de porque es tan importante manejar conceptual y empíricamente la coréutica, ya sea, para la interpretación de la danza, la docencia especializada o la coreografía. La coréutica, desde esta perspectiva, se transforma en un mecanismo que permite, a través de la danza, llevar al cuerpo a la conexión eficaz y armónica con el espacio, estableciéndose con ella, una relación de dominio técnico, definición formal y de proyección creativa.

“Si bien la Coréutica es una disciplina técnica de la danza, se hace necesario enseñarla por separado pues la materia que estudia, es decir la forma del movimiento, es demasiado amplia como para que baste una experiencia formal, necesariamente

más limitada que se recibe en las clases de técnica. La Coréutica trata todos los aspectos de la forma del movimiento, pero como en la danza, la forma está sometida a permanente transformación, es una “imagen de creación continua” como señala Waldeen. Siendo esta transformación producto de la dinámica, existe una interdependencia estrecha entre la Coréutica y la Eukinéutica.

La Coréutica desarrolla en el alumno el sentido del espacio; práctica la relación entre el espacio propio y el espacio externo; entrega conciencia de las formas y diseños que el cuerpo produce al moverse; las trayectorias del cuerpo en el espacio; los cambios en la dimensión del gesto, etc. en suma conduce a la plasticidad del cuerpo. Y con ello, más allá con la Coréutica, enseñamos a comprender el contenido expresivo inherente a la forma y en permanente cambio.

Ya que cada estilo significa una selección o tratamiento específico de la forma (como en el caso de la dinámica), la Coréutica ayuda al profesor, al intérprete y al coreógrafo en la comprensión de esos estilos y desde luego a la selección y tratamiento de la forma adecuada para la exteriorización de sus propósitos didácticos, interpretativos y creativos. La Coréutica se enseña en forma práctica y su sistematización teórica se entrega posteriormente, una vez que los diferentes aspectos formales y sus transformaciones se hayan vivenciado y se hayan convertido en experiencia expresiva”<sup>4</sup>.

### **3.1.5.- Pina Baush y la Danza Teatro**

Philippina Bausch, conocida como **Pina Bausch** (Solingen, 27 de julio de 1940 - Wuppertal, 30 de junio de 2009), fue una bailarina, coreógrafa y directora alemana pionera en la danza contemporánea. Con su estilo único y vanguardista, mezcla de distintos movimientos, Bausch propone piezas de danza que se componen en cooperación entre distintas expresiones: movimientos corporales, emociones, sonidos y escenografía que configuran piezas enmarcadas en la corriente de la danza teatro, de la cual Baush es pionera e influencia constante de generaciones posteriores.

Comenzó sus estudios en 1955 en la Folkwangschule de Essen, donde fue alumna de de Kurt Joos y Sigurd Leeder. Tras el examen de graduación en 1959 obtuvo una beca para ampliar estudios en la Juilliard School of Music de Nueva York.

---

<sup>4</sup> Patricio Bunster: Acerca de la enseñanza de Coréutica, Fundamentación de la Carrera de Danza de la Universidad Academia de Humanismo Cristiano.

Bailó en las compañías de Paul Sanasardo y Donya Feuer, Paul Taylor, con quien estrenó el Ballet Tabler (1961), el New American Ballet y el Metropolitan Opera Ballet. Luego, vuelve a su país y comienza a trabajar en el hoy mítico Tanztheater de Wuppertal, que dirige desde 1973.

Pina Bausch, mujer callada, fumadora empedernida, nunca se pronuncia en forma pública sobre sus obras, porque prefiere que sus obras hablen por ella, ha sido distinguida con numerosos premios de danza de todo el mundo. Precocemente rupturista, testigo de una época postmoderna, desgarrada y donde con la devastación de los cimientos y principios desaparecen nuestras certezas, se sitúa en la vanguardia y muestra una realidad heterogénea en la que el movimiento adquiere un enorme poder trasgresor.

Las obras de Pina Bausch no siguen una estructura narrativa ni una progresión lineal. Se construyen más bien a partir de una serie de episodios. Múltiples acciones escénicas simultáneas, imágenes impactantes, la utilización de las experiencias específicas de sus bailarines, de actividades cotidianas, de textos dirigidos a menudo al público y de una gran variedad de músicas en la banda sonora son elementos que llevan el sello reconocible de Bausch y que han pasado a formar parte de un léxico de la danza-teatro en Europa.

Las bailarinas y bailarines de las obras de Pina Bausch no siguen el ideal de belleza y generalmente actúan sobre superficies cubiertas de agua hasta los tobillos o lodo o entre un mar de claveles de plásticos.

Sus coreografías retratan al ser humano con todos sus defectos y virtudes. Confiesa no sentirse interesada por el movimiento de las personas sino por lo que las mueve. Sus obras son creadas en largas discusiones entre ella y los integrantes del cuerpo de baile. Trabaja con sus propios miedos, sus deseos, complejos y su vulnerabilidad. Al modo de los expresionistas, sus obras contienen una gran dosis de crueldad e ironía, muestran el lado oscuro, despiadado, desesperado y terrible del ser humano. Su fragilidad, sus inseguridades, la necesidad de ser amados o al menos odiados. Todas sus piezas tratan sobre cuestiones fundamentales de la condición humana y obligan al público a confrontarse con estos problemas: el amor y la angustia, la nostalgia y la tristeza, la soledad, la frustración y el terror, la infancia y la vejez, la muerte, la explotación del hombre por el hombre, la memoria y el olvido. Por las temáticas que borda, sus obras no pasan desapercibidas y despiertan sentimientos muy encontrados en el público. Obras emblemáticas como 'Ifigenia en Táuride', 'Café Mueller' (1978), 'Bandoneón' (1987), han sido tan admiradas como discutidas en todo el mundo. ( Cardell, 2002)

## **Danza Teatro**

Los sucesores artísticos del movimiento expresionista son la danza-teatro y la danza butho, movimiento de origen japonés.

Tal como se lo conoce actualmente el movimiento Danza-Teatro se inicia con el Expresionismo alemán, después de la Primera Guerra Mundial y se consolida con la creación de la Folwang Hochschule de Essen Werchen, por Kurt Jooss (1901-1979), en la cual la educación interdisciplinaria abarca todas las ramas del arte: música, pantomima, fotografía, ópera, etc.

La Danza-Teatro como corriente de la danza moderna, con su impronta alemana, trascendió los límites de su origen para expandirse por todo el mundo y enriquecer diversas búsquedas personales.

Más allá de las características de las técnicas elegidas, de los puntos de partida, del uso o no de textos, hay que destacar que se trata de una búsqueda diferente. Un movimiento representativo del hombre existencial en permanente conflicto con un medio incompatible con la felicidad que anhela. (Cardell, 2002)

### **3.1.6.- Patricio Bunster y Joan Turner**

A la Técnica Moderna basada en los conocimientos del Método Jooss-Leeder y desarrollado entre nosotros por Joan Turner, podemos concebirla como una síntesis entre su teoría y práctica y cuya interacción es fundamental en el terreno de la educación dancística.

Tal método que nace de descubrir y sistematizar los componentes esenciales comunes a toda manifestación de danza permite la permanente investigación análisis y experimentación en el movimiento como proceso constante de retro alimentación entre alumnos y profesores lo que contribuye a desarrollar no solo un lenguaje propio e individual de expresión por el movimiento sino también a comprender diferentes estilos y a facilitar la adaptación y creación de lenguajes específicos diferentes de acuerdo a las tareas creativas e interpretativas diversas que nos imponemos o nos solicitan. Estos principios, aplicados al trabajo formativo significa considerar a la técnica no sólo como mecánica corporal sino que ligada a otras técnicas como la eukinética y la coréutica que vinculan las acciones corporales, en lo dinámico y en lo formal, con la connotación psicológica, con el sentido expresivo, con el contenido emocional que esas acciones corporales deben tener para que constituyan danza.

La amplitud que tiene el método, su intención de abrir al estudiante al máximo posible el espectro expresivo de su cuerpo, su mente y su sensibilidad y no encasillarlo en maneras particulares de usar cuerpo, energía, tiempo y espacio según estilos universales, regionales o personales, obliga al profesor, por una parte, a conocer todas las acciones corporales básicas y enseñarlas óptimamente en su funcionalidad, pero por otra parte debe someterlas a su variabilidad de dinámica, ritmo, forma, flujo, intención, para evitar la sujeción a normativas fijas y para que el estudiante sea versátil y capaz de adecuarse a las circunstancias siempre diferentes en que los movimientos se producen. Todo ello exige del docente conocimiento, creatividad y experiencia de danza.

El docente dispone de recursos metodológicos como ejercicios, secuencias y “estudios” de aplicación de temas técnicos pero siempre apuntando a que ellos constituyan para el alumno una experiencia de danza.

El Método Jooss-Leeder por definición, no es ni puede ser estático. Debiera estar en permanente proceso de enriquecimiento lo que debe provenir tanto de la investigación de sus propios principios como de la adopción de elementos de otras disciplinas dancísticas y corporales<sup>5</sup>.

---

<sup>5</sup> Patricio Bunster y Joan Turner, forman parte de los discípulos directos de Laban y Kurt Jooss y Sigurg Leeder, quienes formaron en Chile, basándose en este método, la Escuela de Danza Espiral, y posteriormente Carrera de Licenciatura en Danza con mención en interpretación, coreografía y pedagogía de la Universidad Academia de Humanismo Cristiano



### 3.1.7. - TEMÁTICAS DE LA DANZA MODERNA

Ajuste postural	Cuerpo Energías	Espacio ( Coréutica )	Torso	Dinamica (Eukinética)	Locomoción	Flujo	Expresividad y Creación
Propiocepción Movimiento y quietud. Cuerpo Propio Cuerpo y respiración. Conciencia de las partes del cuerpo. Conciencia del centro del cuerpo. Autoimagen Puntos de iniciativa Articulaciones y puntas. Conducciones del gesto: caras y bordes Conciencia Eje Corporal. Alineación. Simetría lateral Trabajo músculo articular esp.	Sensopercepción: Inspiración y Expiración. Respiración y Extremos de Tensión - Relajación Conciencia y uso del peso y la suspensión. Relaciones con la gravedad: venciendo luchando en contra negando entregándose usando Coordinación neuromuscular:	Sensopercepción y Espacios físicos e imaginarios Trayectoria y formas corporales (diseños espaciales). Espacio en relación a la kinósfera. Relación con direcciones básicas (adelante – atrás, arriba - abajo, derecha – izquierda) Dimensiones y su connotación psicológica.	Centros del torso y sus acciones Relaciones entre los centros: Inclinaciones curvas e inclinaciones rectas. Torsión Contracción y colapso. Inclinación recta adelante con equilibrio estable. Inclinaciones rectas y curvas a direcciones básicas. Contrapeso	Sensopercepción y movimiento. Sensibilización al: Tiempo: físico, emocional, mental, lento, rápido, pausa, silencio. Energía: Texturas, fuerte, leve, acentuaciones, relaciones con la gravedad. Espacio: central y periférico. Ocho cualidades básicas de la Eukinética.	Desplazamientos: Caminata Carrera Rodar Reptar Gatear , etc Tipos de saltos 2 a 2 2 a 1 1 al mismo 1 a 2 1 al otro En relación con todas las temáticas. Presencia transversal en el desarrollo de una metodología del movimiento danzado.	Temporalidad: Flujo Continuo – Flujo Discontinuo. Estructuras articulares: Flujo Simultáneo – Flujo Secuencial. Espacios corporales: Flujo Interno - Flujo Externo. Coordinación Neuro Muscular: Flujo Controlado – Flujo Libre	Sensibilización al movimiento a través de los sentidos, de la imaginación, del contacto con otros, del uso de la música, de textos, etc. Improvisación o creación instantánea libre. Improvisación estructurada. Emociones básicas. Capacidad interpretativa Composición elemental: Elemento, célula, motivo, frase, parte, danza. Creación coreográfica:

Distribución Energía Energía justa Conciencia frente propio.  Equilibrio: Estable 2 soportes Inestable 2 s. Estable: 1 s. Inestable 1 s.  Cambio de frente Traslado de eje Cambios de nivel  Preparación giro: ¼; ½; ¾; 1.	Control consciente Impulso Impacto  Tipos de Swing Pendular Centrifugal Activo Invertido  Cualidad de Swing, el valor de la transición.	Planos del movimiento. Tridimension alidad. Niveles espaciales. Formaciones. Trayectorias del gesto: droit, ouvert, rond, tortille.	s Arcos Ondas  Inclinacion es, arcos, contrapesos , ondas a las direcciones diagonales del cuerpo.	Estudios de pares de cualidades. Estudio de las 8 cualidades. Cambios de 1 grado Cambios de 2 grados Cambios de 3 grados.			Sólo, dúo, trío, cuarteto, grupo (en relación al tema, espacio, la dinámica, las formas y estructura musicales, aporte personal, grupal, etc).
---	--	---	--	--	--	--	---



### **3.2. - El Movimiento y el Teatro.**

Las técnicas de actuación han variado enormemente a lo largo de la historia y no siempre de manera uniforme. En el teatro occidental clásico, por ejemplo los grandes actores, los "monstruos sagrados", tendían a enfatizar las emociones con objeto de destacar el contenido de la obra, en la comedia del arte el intérprete dejaba rienda suelta a su instinto; los actores japoneses del Nō y Kabuki, hacen patentes determinados estados de ánimo por medio de gestos simbólicos, bien de gran sutileza o deliberadamente exagerados.

La aparición del teatro moderno, se caracterizó por su absoluta libertad de planteamiento mediante el diálogo con formas tradicionales y las nuevas posibilidades técnicas darían lugar a una singular transformación del arte teatral. En el teatro moderno se ha impuesto por lo general la orientación naturalista, en que el actor por medio de adquisición de técnicas corporales y psicológicas y del estudio de sí mismo y del personaje, procura recrear en escena la personalidad de éste. Tal opción, evolucionada en sus rasgos fundamentales a partir de las enseñanzas del ruso Konstantín Stanislavski , no es desde luego la única y en último extremo la elección de un estilo interpretativo depende de características del espectáculo y de las indicaciones del director.

Sin embargo, actualmente, a inicios del siglo XXI, la actuación teatral con tendencia naturalista está siendo replanteada seriamente. La teatralidad contemporánea requiere una crítica del naturalismo como simple reproducción del comportamiento humano, pero sin lazos con su entorno. Desde hace un tiempo ha habido grandes transformaciones del trabajo de Stanislavski siendo las más importantes las de: Antonin Artaud, Jerzy Grotowsky, Étienne Decroux y Eugenio Barba. Estas técnicas, implican una compleja síntesis de los signos escénicos.

En el teatro experimental actual los jóvenes directores de escena, que lejanos a aquella época de los primeros innovadores, hoy asimilan con total fluidez lo que significa la escena contemporánea que explora el espacio escénico, utilizando los mínimos elementos para contar una historia, enfocándose más en la actuación y en la importancia de la preparación y la práctica sobre el cuerpo, abordada como parte vital del desarrollo como ser humano, de la creación y la puesta en escena.

### 3.2.1. El training o entrenamiento.

En el training o entrenamiento el actor se descubre, se aprende a conocer mejor el cuerpo y sus bloqueos, se exploran las leyes del movimiento (equilibrio, tensión, ritmo) e intenta siempre extender los límites. “El teatro y el trabajo del actor son para nosotros una especie de vehículo que nos permite realizarnos”, dice Grotowsky.

( Grotowsky, 1970, Pág. 219)

Este aprendizaje pasa por un conocimiento del cuerpo propio y sus límites, por supuesto, con el fin de extenderlos, pero también pasa- sobre todo- por un trabajo sobre sí mismo. A este respecto, Barba habla de la adquisición de un ethos, noción central para todos los reformadores del entrenamiento. “Ethos como comportamiento escénico, es decir, técnico, físico y mental; como ética de trabajo, como mentalidad modelada por el ambiente: el medio ambiente humano en el cual se despliega el aprendizaje.” (Barba, 1994, Pág. 230)

Entonces, para que el entrenamiento sea el trayecto de una vida, debe inscribirse en la duración. No hay entrenamiento rápido, todo aquel que sea por unidades, puntual, sin vigor global, esta condenado a tener un efecto menor.

En el teatro, “el movimiento es la manera neutra y común de designar su entrenamiento, las clases de movimiento son las que les proporciona una primera aproximación general al análisis del actor y reagrupa la mayor parte de las cuestiones sobre el cuerpo” (Pavis, 2007, Pág.303). En este sentido, es muy esclarecedor lo que propone el estudio del movimiento de Laban entre los cuales menciona que “los movimientos del cuerpo pueden ser sumatoriamente divididos en pasos, gestos de los brazos y de las manos y de las expresiones faciales “(Pavis, 2007, Pág.303). Trabajar sobre todo aquello que desbloquea al actor y lo abre al acto total, poniendo en juego todos sus recursos psicofísico, o del cuerpo decidido que, según Barba “no estudia la psicología, sino que crea una red de estímulos exteriores a los cuales reacciona mediante acciones físicas” (Barba, 1994, pág. 55).

Existen ciertos aspectos técnicos básicos que trabajar en función de un ordenamiento de nuestros cuerpos, con sus particularidades, podemos iniciar un trabajo de entrenamiento visualizando las posturas; que describimos como la ubicación de; las partes del cuerpo, del eje, de la tensión y la relajación, de los soportes. Modo de inserción en el suelo, en función del peso y de la gravedad.

Si interrelacionamos ciertos ejes de trabajo en relación a sí mismo y el espacio escénico nos encontramos con los desplazamientos; que corresponden al modo de ocupación del espacio escénico y a la trayectoria descrita por el actor escénico.

Se debe considerar parte del inicio de un entrenamiento y de vital importancia el trabajo de la marcha o caminata, con todas sus variaciones, ya sea en direcciones, niveles, velocidad, jugar con las dimensiones, etc.

“Para la mayor parte de los directores de actores la marcha reviste una particular importancia: STANISLAVSKI, VAJTÁNGOV y DECROUX la convierten en uno de los fundamentos del entrenamiento actoral, dado que “el actor que empieza no sabe andar en el escenario” (Dullin, 1946, pág.115) y “tener el papel en las piernas, según el argot profesional (en Francia), exige a veces a largas búsquedas”.”(Pavis, 2007, pág. 303)

Otro elemento, movimiento casi siempre voluntario y controlado por el actor, es el gesto, producido con vistas a una significación más o menos dependiente del texto pronunciado, o completamente autónomo.

La naturaleza expresiva del gesto lo hace particularmente adecuado para servir el trabajo del actor, que no tiene otros medios que los de su cuerpo para dar a conocer sus estados anímicos. Una psicología primitiva establece una serie de equivalencias entre los sentimientos y su visualización gestual. “El gesto es entonces el elemento intermediario entre interioridad (conciencia) y exterioridad (ser físico)” (Pavis, 2007, pág 222). También aquí encontramos la visión clásica del gesto tanto en la vida como en el teatro: “Si los gestos son signos exteriores y visibles de nuestro cuerpo por los cuales conocemos las manifestaciones interiores de nuestra alma, se deduce que podemos considerarlos bajo un doble punto de vista: en primer lugar, como cambios visibles por sí mismos; en segundo lugar, como medios que indican las operaciones interiores del alma” (Engel, 1788, págs. 62-63).

“El actor”, dice Grotowsky, “debe dejar de utilizar su organismo para ilustrar movimientos anímicos; debe realizar estos movimientos con su organismo” (1971, pág.91). Se trata de encontrar ideogramas corporales o, de acuerdo con la formulación de Artaud, “un nuevo lenguaje físico a base de signos, y no ya de palabras” (1946, pág. 81).

Según la antropología teatral de Barba, el espectador se ve afectado físicamente por el nivel preexpresivo del cuerpo del actor y de la representación. La danza conoce muy bien este impacto de la kinestesia: “Hay una respuesta kinestésica en el cuerpo del espectador, que reproduce en él, parcialmente, la experiencia del bailarín” dice John MARTIN, incluso atribuye el nombre de matakinesis a la correlación entre “lo físico y lo psíquico, son los dos aspectos de una única realidad fundamental” (Martin, 1965, Pág, 48,60)

La kinestesia permite apreciar el movimiento corporal gracias a un “sentido muscular que regula los múltiples matices de fuerza y de velocidad de los movimientos corporales de un modo adecuado a las emociones que inspiran tales movimientos, a

fin de garantizar al mecanismo del organismo humano la posibilidad de estilizar estas emociones y, así, convertir la danza en un arte completo y esencialmente humano” (Jaques-Dalcroze, 1919, pág. 141).

En la práctica del mundo del espectáculo contemporáneo podemos decir que se eliminan las fronteras entre el teatro hablado, el canto, el mimo, el video, la danza-teatro, la danza, etc. Así pues, debemos prestar atención a la melodía de una dicción o a la coreografía de una puesta en escena. Y ello es así porque toda interpretación actoral, todo movimiento en el escenario, toda organización de los signos poseen una dimensión coreográfica, la coreografía comprende tanto los desplazamientos y los gestos de los actores, el ritmo de la representación, la sincronización de las palabras y del gesto, como “la disposición fundamental” de los actores en escena. Desde la perspectiva Laban las acciones corporales se podrían definir según las siguientes preguntas:

- a) ¿qué parte del cuerpo esta en movimiento?;
- b) ¿en qué dirección del espacio se desarrolla el movimiento?;
- c) ¿a qué velocidad progresa el movimiento?;
- d) ¿De qué manera es utilizada la energía muscular?

Si “las acciones físicas de Stanislavsky.; Son ejecutadas por el actor en función de una lógica del movimiento y de una finalidad de la acción escénica” (Pavis, 2007, pág. 304). La escenificación no puede restituir al pie de la letra los movimientos y los comportamientos de la vida cotidiana. Lo que hace es estilizarlos, los hace armoniosos o legibles, los coordina en función de la mirada del espectador, los elabora y los repite hasta que el espectáculo queda, por así decir, “coreografiado”.

El estudio del movimiento sólo puede ser llevado a cabo de un modo convincente si va acompañado de una reflexión sobre la interioridad del sujeto en movimiento, tanto si la denominamos emoción, imagen mental o vida interior. Obliga a un incesante ir y venir entre moción y emoción. Las diversas teorías y entrenamientos del actor consisten en elucidar este ir y venir, que tanto puede convertirse en búsqueda de la diferencia (de la dualidad) como, por el contrario, de la fusión, de la organicidad entre cuerpo y espíritu. En la mayoría de los casos, se afirma la existencia del vínculo entre moción y emoción; LABAN: “Cada frase de un movimiento, la menor transferencia de peso, cualquier gesto de una de las partes de nuestro cuerpo, revelan algún rasgo de nuestra vida interior “(1994, pág.46). “M.Chejov, utilizó la noción de gesto psicológico para influir sobre lo físico y lo mental del actor mediante un trabajo destinado a grabar recíprocamente las dos caras de esta misma medalla. Feldenkrais lo ha convertido en

la misma base de su práctica: para él, cada emoción esta asociada en el córtex a una figuración y a una actitud muscular que tiene el mismo poder que la actividad sensorial, vegetativa o imaginaria para recrear la situación global. En vez de sumergirse en misteriosos análisis de la psicología del personaje, es preferible, afirma Jouvét, buscar el ritmo y la respiración del texto y del personaje y reconstruir poco a poco su sentimiento en la manera de decir el texto.

Se comprende así que la tarea del mimo, del bailarín o del actor sea aquello que Lecoq denomina la reactuación: “reactuar, en nuestro cuerpo, la realidad”. Una realidad en perpetuo movimiento...” (Pavís, 2007, pág. 304)

Retomando la importancia de un entrenamiento apropiado para un actor y sus características, tomaremos un referente significativo, una de las escuelas reconocidas en Petrogrado de Maestría actoral que Meyerhold propuso (en 1918-1919), impartir un programa de trabajo detallado para el actor: gimnasia (orientada hacia el desarrollo de la flexibilidad y la habilidad), esgrima, danza, deportes colectivos y puesta en forma del material así entrenado en la clase de “movimiento escénico”, con ejercicios particulares cuyo propósito es la racionalización del movimiento, la comprensión del ritmo, el desarrollo del sentido del tiempo, el descubrimiento del lazo entre movimiento y emoción, entre palabra y movimiento, este último considerado como un impulso por la palabra. “En 1921-1922, en su laboratorio de técnicas del actor, Meyerhold elabora, con sus “ayudantes de laboratorio” Valeri Inkijinov y Mijail Koreniev, una serie de ejercicios de biomecánica que concentran todas las investigaciones de la danza conducidas desde la primera década del siglo pasado, sobre el arte del comediante por medio del estudio experimental de la commedia dell’arte, de un estudio libresco e iconográfico de los teatros orientales, de la observación y el análisis del arte de los grandes actores occidentales de su tiempo y, en fin , de la observación de las técnicas de las diferentes disciplinas circenses.”(Carol Müller, 2007, pág 37)

Este referente, es una experiencia que nos soporta la idea de que la danza, y sus principios desde la perspectiva Laban, que ya hemos expuesto, son y han sido consideradas en la historia como bases de un entrenamiento actoral.

### **3.2.2. Teatro, danza y música.**

En Meyerhold, la biomecánica, entrenamiento en el movimiento escénico, coexiste con otras numerosas disciplinas en la formación del actor. Estos ejercicios se consideran como escalas para los actores: los pianistas se forman sus “dedos de música “, los



actores deben formarse su propio cuerpo de teatro.” La danza, ya que, así entrenada, la actuación deviene en una especie de danza en que “las palabras (...) no son sino dibujos en el lienzo de los movimientos” (Meyerhold, 1986). Los actores mayerholdianos también deben practicar la danza en sus diferentes facetas, puesto que ha de formar parte de sus técnicas de actuación. “¿En dónde el cuerpo humano, poniendo su flexibilidad al servicio de la escena, al servicio de la expresividad, alcanza su máxima plenitud?”, se pregunta Meyerhold. Y responde “En la danza. (...) Allí donde la palabra pierde su fuerza expresiva, comienza el lenguaje de la danza” (1986)

Una y otra formulación designan fenómenos idénticos: la alteración del equilibrio y su recuperación por la conciencia del desplazamiento del centro de gravedad del cuerpo, la precisión del vistazo que permite un cálculo exacto del espacio a manejar, la conciencia del propio peso y el de los compañeros, que permite un control de todos los instantes. Los principios son similares; las técnicas aplicadas y los ejercicios difieren. El punto de partida es el compromiso de todo el cuerpo y la organización consciente de este compromiso: “Toda la biomecánica se basa sobre este hecho: si la punta de la nariz trabaja, todo el cuerpo trabaja”. (Carol Müller, 2007, pág 40).

Para Meyerhold, el ejercicio es “una ficción pedagógica” que tiene este doble propósito. El ejercicio enseña a pensar con el cuerpo, el modo de desplazarse puede revelar un modo de pensar, y Meyerhold consideraba que los buenos actores pensaban con las piernas. El entrenamiento físico es así inseparable del mental; Ariane Mnouchkine habla de “desarrollar el músculo de la imaginación” (El poeta Boris Pasternak utilizó la expresión “musculatura de la imaginación” en una carta que envió a Meyerhold después de haber visto su puesta en escena de *Revizor*.) tanto como los del cuerpo.

Barba habla de” los siguientes ejercicios elementales no constituyen un programa fijo e invariable. Dependen en gran medida de la preparación técnica de los actores, de los métodos del pedagogo y de las otras contingencias. Deben comprenderse sólo como directrices de trabajo. En todos los casos el actor debe ejercitarse de dos a cuatro horas al día, seis veces por semana. De ser posible, los ejercicios deberán realizarse en el teatro, lo que asegura una práctica sistemática;

“Cinco tipos de ejercicios elementales”: a) ejercicios vocales y respiratorios, b) ejercicios rítmicos, c) plástica del gesto y del movimiento, d) gimnasia y acrobacia y e) estudios e interpretación.” (Barba, 1994)

Eugenio Barba, en su intervención en el Conservatorio Nacional Superior de Arte Dramático en París, en febrero de 1999, respondió acremente a una pregunta sobre el entrenamiento corporal de los actores:

“Digamos que para mi, hablar del cuerpo es una especie de sacrilegio. No puedo imaginar que el actor se construya un cuerpo, para mi es otra cosa por completo, es más bien el alma, el espíritu y la cuestión de su unidad. Hay una frase de Blake que dice. “El cuerpo es esa parte del alma que puede ser percibida por nuestros sentidos”. Cuando se trabaja con el aprendizaje de la comunicación, de la expresión-recepción del actor-espectador, lo que es interesante es aprender a pensar, aprender el proceso psíquico, no el ejercicio; es la manera en que el ejercicio está en un contexto lo que sirve para crear en la persona que lo incorpora, manera paradójica de pensar y de actuar que va contra todo lo que nos ha impuesto nuestra enculturación o condicionamiento de nuestra sociedad y cultura.

Para Barba, el ejercicio corporal no es sólo un ejercicio mental, sino que se inscribe en una relación de maestro a discípulo capaz de permitirle a este último superar sus insuficiencias después de haber tomado conciencia de ellas.

### **3.2.3 Teatro nuevo, nuevos ejercicios.**

La necesidad de los actores de buscar coherencia artística, respeto, sentido social, una ampliación y profundización de su técnica, les llevó a un estudio consciente del proceso creativo, de las características personales pero también de los elementos objetivos del arte escénico, lo cual dio paso a la introducción de nuevos procedimientos. Tomemos el ejemplo de los ejercicios. ¿Por qué Stanislavki y Meyerhold (actores convertidos en directores de escena y pedagogos) de pronto comenzaron a entrenar a sus alumnos y a someterlos a una multiplicidad de ejercicios, práctica que nunca había existido en el teatro? ¿Por qué los rusos, y luego algunos artistas del teatro polaco y francés (Copeau), siguieron el mismo ejemplo? ¿Qué es un ejercicio físico? ¿Para qué sirve?

Debemos recordar que, al inicio del siglo, los espectáculos se preparaban en unos cuantos días, a menudo dos o tres, sin semanas o meses de ensayos. Gracias a su empleo, la especialización en un papel, los actores poseían una flexibilidad y una gran capacidad de improvisación fundadas en el principio de la alternancia de clichés, elementos que se repetían y caracterizaban a un personaje (el viejo pedante, la ingenua, etc.). Estos clichés—que Stanislavki y los otros actores disidentes

estigmatizaron—les permitían a los actores crear sus personajes gracias a un montaje de las diferentes interpretaciones correspondientes a su empleo. Aquí se puede hablar verdaderamente de una dramaturgia del actor. Esta construcción consistía en un ensamblado y una nueva puesta en relación de elementos conocidos. Podemos hablar de improvisación en el sentido de esquemas dinámicos y de comportamiento preestablecidos (como en la *commedia dell'arte* y sus actores especializados en un puesto), a diferencia de la improvisación, que consiste en crear materiales originales que surgen de la personalidad del actor.

Los ensayos y el espectáculo constituían las dos realidades por las cuales transitaba el actor europeo. Aprendía esgrima porque quizás algún día interpretaría a Hamlet o Romeo; hacía ejercicios de voz o dicción, pero todo ello era funcional, utilitario, podía relacionarlo directamente con textos o espectáculos del repertorio. En cambio, los ejercicios que Stanislavski practicó o inventó no parecen tener utilidad inmediata para la actuación; más bien se asemeja a la gimnasia, a la danza. La gente de teatro, para empezar su propio colaborador Nemirovich Danchenko, pensaba que Stanislavski y sus adeptos eran extravagantes, y se preguntaba para que servirían estos ejercicios.

Hoy podemos afirmar que los ejercicios son una ficción pedagógica. No enseñan a actuar, a interpretar un papel, a revelar una personalidad original, sino a desarrollar ciertos reflejos, a condicionar una manera de pensar, a forjar un “comportamiento escénico” de base, una “presencia” lista para representar con eficacia personajes, conflictos y situaciones. Los ejercicios enseñan a pensar con el cuerpo completo, a comprometerlo todo, a reflexionar no sólo con una parte del cerebro y del sistema nervioso, sino con las tres partes que forman nuestra masa cerebral, no únicamente con el córtex, que permite la racionalidad y las asociaciones, sino también con las que dirigen las pulsiones y los distintos centros dinámicos y sensoriales. Los ejercicios son la sucesión de acontecimientos dinámicos—impulsos, ritmo, aceleración, inmovilidad activa, cualidades de movimientos, tensión, relajación—que, en el teatro, constituyen el factor fundamental de la comunicación sensorial entre actores y espectadores. Es justamente en esta dramaturgia dinámica u orgánica, en esta capacidad del cuerpo-en-vida del actor para despertar el cuerpo-en-vida del espectador, donde se encuentra la especificidad de nuestra profesión.

El arte o la técnica del actor consiste en saber cómo interpretar un texto o un personaje, cómo darles carne y voz, transformarlos en reacciones vivas imprevisibles; cómo elaborar una dramaturgia dinámica que tenga impacto en los sentidos de los espectadores, para estimular un proceso de reflexión, de evocación, de memoria personal, de diálogo consigo mismos y con su tiempo.

El ejercicio se presenta como un recorrido dinámico con un inicio y un fin. Su continuidad la garantiza una serie de fases, de cambios, que son verdaderas peripecias dinámicas. Al tratar de aprender y dominar un ejercicio, el alumno debe utilizar su inteligencia física, su sentido kinestésico, su capacidad de captar lo que el instructor le está enseñando sin comunicación verbal. Este saber y esta experiencia, que no pueden formularse con categorías conceptuales, implica la incorporación de un conocimiento tácito. El actor lo asimila de la misma manera que un bailarín. De allí resulta un saber profundo, arraigado al sistema nervioso, al ser absorbido lentamente a lo largo de los años.

Intuitivamente, Stanislavski, Meyerhold y otros disidentes que buscaban una “ciencia” pragmática y objetiva de la actuación, trazaron este nuevo territorio de la “organicidad” en el aprendizaje del actor. Meyerhold lo llamaba “la esencia del movimiento escénico”; Stanislavski, “organicidad”; Copeau, “sinceridad”. Pero detrás de estas distintas definiciones se ocultaba la misma necesidad de establecer las bases de la “vida escénica”, del bios, de la credibilidad, de la eficacia sensorial que animaría al personaje interpretado. Para desarrollar este territorio, los pioneros acudieron a todas las formas espectaculares de su propia cultura y de culturas lejanas; de allí el interés por la *commedia dell’arte*, el cabaret, el circo, así como por las formas clásicas de teatro y danza de Japón, China o Bali.

#### **3.2.4. El Cuerpo Disponible; Ariane Mnouchkine.**

Para Ariane Mnouchkine, el arte de la actuación no se alcanza de una vez y para siempre. Requiere un entrenamiento, un mantenimiento, un aprendizaje continuo. “En el Soleil existen sesiones de trabajo independientes del contexto de los ensayos o de la representación de un espectáculo. En los años sesenta y setenta, se trabajaba de talleres internos en la compañía. Allí se trabajaba mucho a partir de ciertas formas, como el clown, que Mnouchkine había descubierto con Jaques Lecoq, el teatro chino y la *commedia dell’arte*”. (Carol Müller, 2007, pág 80).

Es importante el enfoque y el contexto en que se da la práctica de un entrenamiento corporal, cuando este entrenamiento es independiente del momento de la puesta en escena o función, me refiero a cuando se da como tipo “taller”, este toma un ritmo y una forma diferente a cuando es un entrenamiento o training antes de la función. En este momento se requiere concentración y activación de todo el ser; cuerpo, mente y espíritu, por lo que no hay nada que forzar, ni pretender llegar a los límites donde casi

el cuerpo se quebra, solo es para estirarse, y afinar el cuerpo antes de entrar al escenario.

### **3.2.5 Nada parte del cuerpo, todo pasa por el cuerpo.**

Aunque la impresión del virtuosismo y el dominio de los actores del Soleil hacen suponer un entrenamiento intensivo, pensado y metódico de los cuerpos, en la compañía no hay trabajo que trate este aspecto específico. Ariane Mnouchkine habla de interioridad de la actuación.

En sí, el cuerpo del actor no tiene ninguna importancia; no es el del bailarín ni el del acróbata, del mimo o el actor de kathakali, no exige una técnica (Mnouchkine jamás emplea el término técnica corporal; exige ser libre, disponible, en suma, “hueco”).

En el Soleil nada parte del cuerpo, simplemente dice; “todo pasa por el cuerpo”. Lo importante es qué hace que el cuerpo se mueva, es decir, la emoción, la convicción, el deseo, todo lo que podemos entender con el término de interioridad. Es necesario que esté abierto el canal de la una al otro. “Observen lo que Shakespeare propone sobre el imaginario del cuerpo: loco de felicidad en un verso, loco de dolor en el verso siguiente, el ser humano está allí todo, en ese instante de vida. Y ahí, sólo el cuerpo puede traducirlo. El cuerpo tiene que ver con lo instantáneo.” (Carol Müller, 2007, pág 83)

Pareciera que lo esencial es tener un cuerpo conciente, versátil y para eso hay que explorar todas las posibilidades, conocerse a sí mismo, enfrentar las debilidades y fortalecerse, trabajar y empoderarse de sí mismo, el cuerpo del actor debe ser transformable, moldeable, que pueda hacerse totalmente irreconocible, borrarse detrás del cuerpo del personaje, que se ponga todo completo a su servicio, que sea un cuerpo disponible.

### **3.2.6 Algunas Experiencias**

#### **- Yoshi Oida**

Limpiar el cuerpo de sus hábitos

Se formó como actor en las técnicas corporales y espirituales de Japón. A partir de 1968 inició una larga relación de compañerismo con Meter Brook. Participó en la mayoría de los espectáculos presentados en el Bouffes-du-Nord y particularmente en el legendario Mahabharata y en El hombre que... Su visión sobre el trabajo del actor está determinada por las prácticas tradicionales y la ética oriental.

“Cuando de trata de la técnica, ejercitar el cuerpo es un largo proceso. Tengo 65 años y me sigo entrenando todos los días. De joven hice teatro No y kathakali, interpreté ballets, practiqué una multitud de disciplinas distintas, sin saber cuál era útil. Me decían: “Si quieres hacer teatro contemporáneo, te tomamos, pero no sigas trabajando en el clásico, porque te da malos hábitos”. Sin embargo, seguí trabajando las formas tradicionales, y a 40 años de distancia, constato que el kathakali o el teatro No enseñan, por sus propios medios, principios idénticos a los que buscamos aquí. Si trabajo el kathakali o el teatro No, mi propósito no es convertirme en un bailarín de kathakali o un maestro de No, sino simplemente que las formas sean maestras del cuerpo. Al bailar por 10 o 15 años, con gran entusiasmo uno percibe que el cuerpo, comprende poco a poco, intuitivamente, las reglas de la presencia y del bienestar en escena. Los cuerpos se dejan enseñar, aprenden. En el training sucede lo mismo que en la meditación: si le dedicamos una hora diaria, no alcanzamos su objetivo, pero se le consagramos tiempo, poco a poco el cuerpo comienza a comprender.

Cuando nos sentimos felices, nuestros pensamientos son optimistas, el pecho se abre; cuando estamos tristes, el pecho se cierra, encogemos los hombros, bajamos la cabeza. Esta noción del cuerpo es en consecuencia inseparable de la del pensamiento y de la emoción. Como el cuerpo es en principio más fácil que el pensamiento o la emoción, se puede comenzar por entrenarlo. La primera etapa consistirá en limpiar el cuerpo de sus malos hábitos, adquiridos desde el nacimiento. Se estudiarán las técnicas y ejercicios tradicionales, pues el teatro clásico ha comprendido bien las reglas de construcción del cuerpo. Al fijarse en el trabajo corporal, poco a poco se obtendrán un pensamiento y una emoción libres.” (El training del actor, 2007, pág. 94)

#### **- Eric Lacascade**

La experiencia existencial de un grupo.

Eric Lacascade fundó, con Guy Allouche, el Ballatum Théâtre. Las producciones de esta compañía han llamado la atención por la densidad del compromiso físico de sus actores. Instalado actualmente a la cabeza del Centro Dramático Nacional de Caen, el director de escena busca establecer “un espacio donde artistas y espectadores profundicen en trayectorias de trabajo liberado de las restricciones de la producción y la representación”. Al adoptar a discípulos de Grotowski y de otros grupos experimentales, el Centro de Investigación y Experimentación Teatral de Caen defienden una visión “orgánica” del teatro. El training necesariamente tiene su lugar en él, mide y regula la vida de grupo.

....” después viene el calentamiento físico, antes del espectáculo, con el propósito de reducir los resbalones en el escenario, pues si un actor no calienta, se lastima. Es un momento importante para la unidad del grupo y para la soledad de cada uno al interior del grupo. El calentamiento esta vinculado al lugar, ya que el lugar donde uno calienta también se calienta. Algo perdura cuando el público entra, una cosa sutil; el lugar mismo se ha calentado.

La otra cara del training, el entrenamiento del actor, se realiza en el curso de los ensayos. Es también un entrenamiento físico, con diversas cualidades que se encontrarán en el espectáculo. Primero, la concentración y atención de todos, y de todos hacia cada uno, cuando cada quien desarrolla su propia línea, en relación y conexión con los demás. Luego, las estructuras individuales del ejercicio que se desarrollan día tras día y se van volviendo más precisas, más marcadas; cada actor desarrolla así su propia danza, donde descubre y rebasa sus límites. Por fin, el placer lúdico de saltar, de correr, de atropellarse unos a otros, de jugar como cachorros.

Se dice, y si no se dice se siente, que la vida del actor es como un río: nunca se detiene. La vida del actor, del artista, del creador, es como una piedra rodante, como una bola de nieve que cae por la cuesta. El trabajo permanente del actor, el training, le son vitales.

“El training toma la forma de un dispositivo permanente de aprendizaje” (Muller, 2007, pág.101- 106)

#### **- Bob Villette**

##### Agrandar el espacio

Bob Villette ha formado actores de renombre, como Philippe Torreton, Agnès Dewitte y Bruno Putzulu. Arraigado en la región de Rouen, durante diez años participó como actor en la aventura del Théâtre des Deux-Rives, antes de fundar la Comedie-Errante. Al haber funcionado sobre un modelo original, siempre se ha negado a disociar pedagogía, puesta en escena y actividad actoral. Desde 1982 conduce una investigación sobre la preparación del actor. Su enseñanza involucrada cada año a 20 actores de diferentes niveles que se desarrollan en el seno de la compañía y se benefician de una pedagogía solidamente individualizada.

“He trabajado durante 10 años en el training, con todos los ejercicios que se pueden hacer con el cuerpo, la voz y la respiración; he trabajado en los ejes del cuerpo; he

trabajado sobre el lenguaje propio del cuerpo, y me he dado cuenta de que si esta cantidad de trabajo desarrolla las cualidades del actor, no necesariamente le da los medios para aplicar lo adquirido en situación de representación. La preparación del actor, sea física o psíquica, se revelará más apropiadamente cuando se haya tenido el cuidado de definir previamente el tipo de teatro que se desea hacer. ¿Qué lugar ocupa el actor en el acto teatral? ¿Qué relación entablamos con el espacio y con el espectador? Podemos examinar diversas hipótesis.... (Muller, 2007; 113)

### - Camille Grandville

Un compañero de juegos: el cuerpo.

Actriz, ha trabajado con numerosos directores de escena, entre ellos, Christian Schiaretti, Macha Makeïeff y Jérôme Deschamps. Participó en diversos espectáculos de la coreógrafa Olivia Grandville. Su acercamiento a la danza enriqueció su concepción de la actuación. Después de la redacción de este texto, Camilla Grandville retomó el papel de Nelly Borgeaud para el remontaje de *Meublé sommairement* por los Carnets Bagouet, Maison de la Danse, Lyon, 2000.

“He tenido la oportunidad de trabajar en tres espectáculos con una coreógrafa y bailarines. Mi trayectoria se vio modificada por estos encuentros; las percepciones nuevas sobre mi funcionamiento como actriz y la observación de la disciplina coreográfica me han servido en mi experiencia teatral. Han sido Balivernes (a partir de Lewis Carroll) bajo la dirección de Olivia Grandville; después Le K de E y Beaucoup de colle, dos proyectos alrededor de Kart Schwitters, dirigidos por Olivia Grandville y Xavier Marchand, coreógrafa y director de escena asociados en la construcción de la pieza.

Con Balivernes trabajamos ciertos textos como partituras musicales. Se trataba de poemas, enunciados de lógica matemática, juegos sobre el sin sentido, poesías extrañas, un material formidable por su valor musical y rítmico, con el propósito de actuar con la danza, de producir junto con el movimiento del bailarín una escritura propia de la coreografía. En este espíritu de ensamblado, ¿buscábamos la fusión de dos disciplinas? No, simplemente una manera de declinar dos colores para que se enriquecieran con el efecto del contraste. El primer recuerdo que tuve de esta doble presencia de bailarines y actores fue el bellissimo trabajo de Dominique Bagouet *Meublé sommairement*, sobre un texto de Emmanuel Bove dicho por Nelly Borgeaud. Este espectáculo tenía una naturaleza totalmente distinta a la de nuestros collages, ya



que la actriz era narradora y los bailarines, interpretes. Discreta en sus desplazamientos. Nelly parecía deslizarse en cada cuadro, nunca se le veía desaparecer. Con todo, la danza tenía una gran riqueza de interpretación. Nelly no bailaba propiamente, pero su recorrido era de verdad musical. El cuerpo, la voz y el pensamiento trabajaban al unísono, como un instrumento perfectamente afinado. Sin ponerse nunca por delante, acompañaba a la danza. En mis inicios en Balivernes, casi deseaba una partitura inmóvil. Miraba el espacio de actuación convertido en un extraño, era materia recortada con la mayor precisión por los movimientos de los bailarines. ¿Cómo atreverme a avanzar? ¿Con qué cuerpo? Tenía la sensación de no ser más que una voz, ¡mi único instrumento! Lo que me permitió superar este complejo y conocer otra percepción de mi cuerpo “actuante” fue el calentamiento, en el cual termine por participar. Los ensayos de Balivernes habían tenido lugar al final del invierno en una inmensa sala no equipada, con un suelo de hormigón. Teníamos que luchar contra el frío y almacenar energía, de allí un Training a la vertical, muy gimnástica. Cuando se dirigía más específicamente a los bailarines, yo los seguía hasta donde podía, pero siempre motivada a hacerlo, a atreverme a hacer los encadenamientos, a incitar a mi cuerpo. Fue entonces muy positivo estar en una dinámica común. Ahora sabía concentrarme físicamente antes de un ensayo. Luego, cuando regresé a los grupos teatrales, sentía que iniciaba los ensayos en frío y que valía más sentirse bien en su cuerpo desde el principio, a que el grupo ya fuera un ensamblado, cómplice.” ( Muller, 2007;141-146)

#### **- Carolina Marcadé**

Cultivar el cuerpo es un conocimiento de sí

En sus inicios bailarina y coreógrafa, comenzó a interesarse en el teatro en el marco del grupo de investigación teatral de la Ópera de París establecido por Carolyn Carlson. Muy pronto, desarrolló un training dirigido a actores que la condujo a realizar múltiples colaboraciones con directores de escena y actores como Alain Francon, Antoine Vitez, Marcel Bozonnet, etc. Incursionó también en la puesta en escena con *La Nuit de l'enfant caillou*, escrita junto con Michel Vitzoz. Su enseñanza se basa en la idea de que el actor y el bailarín comparten una preocupación idéntica, la de la movilidad de un pasaje, en perpetuo desequilibrio, que encuentra su anclaje en el cuerpo. Así ella invita a “interpretar el cuerpo como una partitura textual”.

Me inicié en la danza a la edad de cuatro años. De niña y adolescente, la realidad me parecía de una gran extrañeza. Durante el aprendizaje de la danza, a los niños no se

les habla como a otras personas, se les dice “estira la muñeca, piensa en tu rodilla, jala el muslo, alarga la tercera lumbar”. Crecí con la idea de que el ser humano era eso que escuchaba decir: trozos, pedazos de cuerpo. Así veía a la gente. Me parecía que el mundo se articulaba alrededor de una realidad en movimiento, móvil, muda, la misma que estructuraba nuestros ejercicios. No comprendía el uso que se hacía del lenguaje. Cuando en 1977 Carolyn Carlson decidió crear el grupo de investigación teatral de la Ópera de París, le sugerí que abriera un taller para actores. Mi idea no era armar un grupo alrededor de una propuesta interdisciplinaria, sino encontrarme con otras personas. Había tenido esta suerte de habitar en un país y sentirme definitivamente de viaje. En el GRITO debía esforzarme por balbucear lo mejor que pudiera una especie de lenguaje para comunicarme con los actores, que me obligaban a precisar cada detalle de movimiento porque no comprendían espontáneamente lo que yo quería. Avanzamos muy despacio. Los actores me decían: “Cuando nos haces mover, no sabemos qué pasa pero trabajamos”. Con el paso de los años me di cuenta de que esta experiencia abría un camino extraordinario. Por su presencia y nuestro intercambio, los actores me infundían una especie de aliento simple, vital, que no pasaba por una técnica. Había encontrado mi lugar, entre frase y silencio, entre cuerpos visibles en busca de su danza.” (Muller, 2007; 132-135)

### **3.2.7 Construir la emoción.**

El equilibrio dinámico del pensamiento y del movimiento le da al actor la plena posesión de sus medios artísticos. El movimiento no se puede concebir sin referencia a la energía, el flujo, el tiempo y el espacio. La materia y la energía son las únicas realidades del universo. La energía de un organismo es la suma de múltiples formas de transmutación permanente: calórica (calor), cinética (movimiento), eléctrica (flujos nerviosos), química (combustión de alimentos), etc. La energía del actor difiere de la de un organismo cotidiano, es una cualidad de energía que permite “proezas emocionales”. Tomemos como ejemplo las cuatro emociones primordiales, violentas e innatas, que se distinguen en el bebé; Son la ira, el miedo, la alegría y la tristeza. En el niño al igual que en el adulto, cuando estas emociones primordiales alcanzan el paroxismo, ocasionan movimientos incontrolables y erráticos. ( Muller, 2007; 120)

En escena se lleva al actor a usar estas emociones primordiales pero de manera estructurada. ¿Cómo? En el actor, así como en el deportista, el metabolismo es más activo: secreciones hormonales más fuertes, intercambios energéticos más intensos y múltiples. Se ha demostrado que cuánto más estructura – en este caso el cuerpo humano- sea sitio de interrelaciones energéticas múltiples, más dinámicamente

estable será. Dicho de otro modo, cuanto más eleve la energía del actor, más llegarán las emociones y pulsiones a encontrar una forma estructurada. Pero falta que el actor pueda dominar estas modificaciones del metabolismo.

El cuerpo posee zonas sobre las cuales podemos actuar para producir estados de energía y conciencia particulares, útiles para la actividad artística. La conciencia de los apoyos en el piso o del diafragma, por ejemplo, es indispensable. La tradición del yoga indica que existen siete puntos, llamados chakras (del sánscrito “rueda”), repartidos a lo largo de la columna vertebral y de la cabeza, que activan el metabolismo. Estos puntos asocian complejos nerviosos (espacio de cruzamiento de nervios) y glándulas endocrinas (como la tiroides o la vesícula biliar); son palancas energéticas y afectivas. “Toda emoción tiene bases orgánicas”, decía ARTAUD al reclamar un acercamiento científico y poético al cuerpo. Los chakras son una respuesta, pero falta dedicarse a conocerlos y ejercitarse para activar cotidianamente estas palancas afectivas. Ésta puede ser una de las bases del entrenamiento del actor.

### **3.2.8 El cuerpo se transforma.**

Más allá del aprendizaje, está el necesario trabajo de cultivo del organismo. El calentamiento se puede pensar como un acto higiénico, como cepillarse los dientes. Se trata de despertar el cuerpo, de calentar sus músculos, de estirarlos, de movilizarse por el espacio, etc. Es tarea de cada actor según las necesidades de su organismo. Por su parte, el entrenamiento responde a la exigencia de estar “presente” desde el comienzo del trabajo. El actor no logra esto si no aborda el trabajo de manera orgánica, es decir, tomando en cuenta simultáneamente cuerpo, espíritu, emoción, relación con los otros y por supuesto, el espacio. El entrenamiento o el training, es una garantía de organicidad y receptividad. Se constata, sin poder explicarlo, que tal actividad minimiza los peligros psíquicos y físicos que enfrenta el actor.

Como lo mencionamos anteriormente el entrenamiento puede tomar diferentes propósitos, entre ellos puede ser algo previo como puede ser una práctica de ejercicios que permiten ensayar el espectáculo. Muchos no concebimos un espectáculo sin su entrenamiento y este debe estar de acuerdo con la finalidad y la estética del espectáculo. El trabajo del texto debe ser asumido por el cuerpo, el abordaje físico permite encarnar el texto muy rápidamente, gracias a la memoria del cuerpo, el texto y la actuación conservan la huella de las acciones físicas que han guiado el trabajo.

No hay diferencia entre un cuerpo de bailarín y un cuerpo de actor. La representación que nos hacemos del cuerpo siempre está ligada a la articulación de un lenguaje, pero

cada lenguaje excede infinitamente al cuerpo que lo porta. Se dice que la carrera de un bailarín es corta y la de un actor, larga. ¿Por qué darle tiempo al actor mientras que el bailarín no tendría derecho más que al espacio? Es preciso terminar con esta idea del bailarín “muerto vivo” no solamente en su cuerpo, sino en su relación con el lenguaje, es decir con el mundo. Un cuerpo de bailarín, como el de un actor, se piensa en el tiempo, es el acto de un proceso, el objeto de una metamorfosis, un pasaje móvil, un punto de desequilibrio obligado. (Muller, 2007; 132)

### **3.2.9 Cultivar el cuerpo.**

El entrenamiento cotidiano del bailarín le da un rigor, una disciplina, una respiración, que son modos de ser, modos de vida, pero su profunda expansión no se puede limitar a su disciplina. Siempre le faltan encuentros y desea comunicación. El actor que carece de esta disciplina cotidiana cultiva una forma de abandono. Por estas razones es que creo con tanto ardor en transmitir a las nuevas generaciones de actores en una práctica física cuya exigencia tiene el mérito de plantear la cuestión del esfuerzo. Soy sensible a la idea de que el esfuerzo estimula el espíritu y que la resistencia de un artista en escena no se mide en términos deportivos sino artísticos. Cultivar el cuerpo es un conocimiento de sí. Debemos experimentarlo todos los días.

También creo en la resistencia, en lo propio y lo figurado. Nuestra capacidad de crear islotes de resistencia es grande, pero es necesario experimentarla íntimamente, en nosotros, con el fin de cuestionar, compartir y comprender. Tener un cuerpo resistente es conocer su contrario, el abandono. Aprender el relajamiento, la quietud, la escucha de abandono orgánico, fisiológico, muscular y nervioso. Hay que experimentar la verdadera resistencia de sus cuerpos. Al presionar el cuerpo al extremo de sus límites, y se puede verificar su fuerza y su fragilidad. La técnica es un animal magnífico que debemos amaestrar delicadamente, pues el animal es uno mismo. ( Muller, 2001; 133).

#### **4.- METODOLOGÍA DE TRABAJO.**

Investigar, en educación como en cualquier otra disciplina, es necesario para generar cambios, para revisar el conocimiento educativo constituido por la evidencia, la experimentación y la intuición. Para generar nuevos conocimientos que permita una mejor educación de las personas.

Sin investigación no hay campo de conocimiento. Hay tradición, rutina, copia, reproducción, dependencia y estatismo. La educación y la enseñanza, como prácticas sociales imprescindibles para el progreso de la humanidad, requieren, por un lado, un proceso de investigación constante y por otro lado, que el conocimiento generado sea analizado y compartido mediante la formación de sus protagonistas activos. Lo anteriormente expresado parece una obviedad, pero en el campo educativo la fractura entre la teoría y la práctica, entre la investigación y la aplicación, ha sido históricamente abismal. (Imbernon, 2007; 11)

Es por esta razón, que se considera relevante la investigación a realizar, ya que se plantea como una herramienta para la práctica educativa y formativa del actor desde el planteamiento teórico- práctico de la danza moderna.

##### **4.1.-Tipo de Investigación; Investigación cualitativa.**

Dadas las características del fenómeno, el presente estudio corresponde a una investigación de tipo cualitativa, pues ésta consiste en la recopilación de material bibliográfico y documental donde se requiere el análisis de la información para desarrollar el tema a investigar.

La investigación cualitativa es un campo de estudio en sí misma. Cruza disciplinas, áreas de conocimientos y problemáticas. Un complejo e interconectado “sistema” de términos, conceptos, presupuestos, envuelven a lo que denominamos cualitativa.

Incluye tradiciones asociadas con la fenomenología, el interaccionismo simbólico, la hermenéutica, la semiótica, el postestructuralismo, la escuela crítica, la sociología comprensiva, y una variedad de perspectivas investigadas conectadas con estudios culturales e interpretativos (Denzin Lincoln, 1994).

Como método de investigación, la perspectiva cualitativa articula enfoques metodológicos: fundamentación epistemológica, ética, metodológica, disciplinar y ontológica: estrategias y modalidades de investigación: procedimientos metodológicos: técnicas de recolección, sistematización, registro y análisis de la información; estrategias de validez y confiabilidad y formas de presentación de los resultados/o conclusiones. ( Galeano, 2004)

## **4.2.- Técnicas de recogida de información:**

### **4.2.1.- Investigación bibliográfica y documental.**

En el proceso de recolección de información para la construcción de un objeto de investigación o de un proyecto de tesis, la investigación bibliográfica y documental (IBD) ocupa un lugar importante, ya que garantiza la calidad de los fundamentos teóricos de la investigación.

Definimos la siguiente investigación como bibliográfica y documental ya que se realizara un proceso sistemático y secuencial de recolección, selección, clasificación, evaluación y análisis del contenido del material empírico impreso, gráfico, físico y virtual, escrito y audiovisual, que servirá como fuente teórica, conceptual y metodológica para la investigación.

La investigación bibliográfica y documental obedece además a ciertas reglas;

Como en todo proceso de investigación, la búsqueda de fuentes bibliográficas y documentales está estrechamente asociada a los objetivos de la investigación.

El criterio fundamental para este trabajo de investigación bibliográfica y documental está dado por los objetivos específicos del proyecto de investigación, en tanto delimitan cada una de las operaciones y procedimientos que se realizaran para alcanzar el objetivo de ésta. Además orientará hacia otras fuentes de investigación y formas para elaborar metodologías de trabajo. (*“Acerca de la investigación bibliográfica y documental”* ([www.guiadetesis.wordpress.com](http://www.guiadetesis.wordpress.com) )

### **4.2.2.- Técnica de entrevista abierta o semiestructurada.**

El tipo de entrevistas realizadas corresponde al formato de semiestructurada y en su construcción y desarrollo se siguieron las recomendaciones de Hammer y Wildansky (1990)- Para estos autores la entrevista es semiestructurada o semidirigida permite tener de antemano un punteo lógico y recordatorio de problemas y temas específicos a abordar, y además, intenta mantener un final abierto, o sea, las preguntas pueden ser abandonadas, cambiadas e intentadas de nuevo. Por tanto las preguntas, el modo de enunciarlas, o el seguimiento de los temas pueden variar de acuerdo con el criterio del entrevistador. (Hammer y Wildavsky, 1990: 24).

La idea es mantener una conversación fluida, guiada por el investigador hacia sus objetivos.

Se aplicará esta técnica a informantes calificados, es decir, personas destacadas que poseen conocimiento y experiencia en la formación de la corporalidad de actores desde diferentes miradas y perspectivas del que hacer escénico:

- Rodrigo Malbrán. Director y Profesor de la Escuela de Teatro “La Mancha”.
- Felix Venegas. Profesor de la cátedra de “Creación y Movimiento I” en la Carrera de Licenciatura en Teatro, Universidad Academia de Humanismo Cristiano
- Natasha Torres. Profesora de la cátedra de “Conciencia Corporal” de la Carrera de Licenciatura en Teatro. Profesora de “Técnica de Suelo” y “Acrobacia” en la Carrera de Licenciatura en Danza. Universidad Academia de Humanismo Cristiano.
- Ana José Manríquez. Actriz y Bailarina.

Las entrevistas se realizarán a fin de recoger información importante para reafirmar, organizar y desarrollar esta investigación.

## **Anexos**

Entrevistas.

También, a modo de anexos, se da a conocer el programa académico y las mallas curriculares de tres instituciones que imparten la carrera de teatro: Escuela Internacional del Gesto y la Imagen: “La Mancha”, Escuela de Teatro de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile y Escuela de Teatro de la Facultad de Artes de la Universidad Academia de Humanismo Cristiano. A fin de conocer su visión en relación al trabajo del cuerpo y el movimiento en la formación profesional del actor.

## **5.- CONCLUSIONES.**

### **5.1.-De la Investigación Bibliográfica**

Las fuentes bibliográficas consultadas, nos permiten señalar finalmente que cuando hablamos de entrenamiento corporal para la actuación teatral, estamos hablando de una forma de vida donde la finalidad que es hacer arte, significa comprometer el ser completo, integro: cuerpo, mente y afectividad. Esta opción de vida, plantea la exigencia de un permanente aprendizaje y un constante estado de alerta para generar cambios.

Es cierto que los métodos de entrenamiento para el actor difieren en su forma, pero todos sientan las bases acerca de los mismos principios sobre el movimiento que Rudolf von Laban propone: conciencia y dominio del cuerpo, del espacio, de la energía y del tiempo, bases necesarias para la correcta interpretación del actor. La disposición del cuerpo hacia un amplio lenguaje expresivo, el uso de la voz apoyado en las capacidades físicas, el conocimiento y utilización del espacio escénico y el dominio de las relaciones que establecen las emociones con su tiempo de ejecución, estos aspectos posibilitarán el tránsito hacia la transformación que implica el apropiarse de una corporalidad ajena y hacerla propia si corresponde, es decir situar la corporalidad en estado de creatividad.

No hay receta, pero existen determinadas técnicas básicas que evidentemente se debe trabajar en función de una formación como actor; como por ejemplo: poseer conocimiento y dominio de determinadas técnicas de relajación, respiración, concentración, improvisación, visualización, acondicionar el cuerpo para darle control, soltura, disposición y flexibilidad, trabajar la conciencia de la corporalidad a partir del análisis biomecánico, de la forma, y de la sensopercepción frente al movimiento y a su vez cultivar el espíritu del actor, haciendo de su cuerpo un instrumento sensible, es decir investigar el cuerpo propio (mente, cuerpo, afectos), posibilitando el uso del mismo, como un instrumento funcional y expresivo, concibiendo el trabajo del actor como una forma de ser dueños de sí, libres y espontáneos.

El actor a través del training o entrenamiento debiera poner a prueba todas sus capacidades para el logro de una presencia física y / o escénica integral, que luego pondrá a prueba en sus procesos de creación y de espectáculo.

La evolución en un entrenamiento, al ser un modo de vida, no necesariamente, enseña a convertirse en un buen actor, es el descubrimiento de otra persona y es ahí donde el ser humano renace. Construir un cuerpo más allá de lo cotidiano, un cuerpo que



permita la transformación, donde los “ejercicios” se conviertan básicamente en un medio en función de los propios fines; ya sea para superar resistencias y miedos, controlar la energía, presionar aún más los límites, fortalecer, percibir, desarrollar, etc. Experimentar procesos creativos con otros lleva a tantos conocimientos como descubrimientos que se van adquiriendo sobre sí, y que van permitiendo desarrollar las herramientas necesarias para tener una presencia escénica.

La formación como actor no tiene final ni es selectiva, pareciera que todo sirve y que la posición receptiva frente a lo que el mundo contiene, permite crecer y construirse. Es un viaje donde todo tiene sentido y debería ser una particularidad para la vida de cada artista escénico. Esta actitud, conlleva la importancia de cuidarse; de alimentarse bien; sano, varias veces al día, dormir una cantidad de horas adecuadas, estar aseados, hidratarse, respirar. Una forma de vida saludable, posibilitará enfrentar los desafíos de cada día con mayor solvencia, es decir, podrá llegar unos minutos antes de comenzar su clase, prepararse, vestirse adecuadamente, estirarse, despertar el cuerpo, la mente y el espíritu, integrando estos aspectos como parte del trabajo de autoformación, lo que permitirá tener una mejor disposición para el trabajo diario en clase.

Aportar y ser generosos con y en el trabajo de sus compañeros, saber que la tolerancia y el escuchar también forman parte del desempeño y compromiso artístico.

Podemos concluir que la danza desde la perspectiva de Laban, la danza moderna, constituye un aporte como entrenamiento corporal para la formación del actor, y que además permite desarrollar habilidades que van a servir a ser no solo mejores actores o actrices sino que a ser mejores seres humanos, ser sensibles con el entorno y quererse a sí mismo, cultivando sus almas y sus cuerpos, aspectos fundamentales para los procesos de creación.

Por nuestra experiencia en el ámbito académico podemos afirmar que ha crecido fuertemente el interés por dedicarse a las artes escénicas, y hablando particularmente del teatro, los estudiantes deben indiscutiblemente trabajar duro y a diario por sus expectativas, deseos y sueños, enfrentando con madurez, disposición, libertad y valentía todo lo que les va sucediendo, por tanto creemos fehacientemente y reafirmamos que como entrenamiento corporal la danza moderna es un aporte al teatro.

## 5.2.- De las Entrevistas

Frente a cada entrevistado, la investigadora intentó comprender su posición y la forma de llevar a cabo su práctica, adentrándose a través de un cuestionario de preguntas abiertas en el conocimiento de sus propuestas kinéticas y la manera como conducía la exploración creativa para la generación de lenguajes en otros o en sí mismo.

Después de acercarnos a las conceptualizaciones y prácticas corporales del sistema de la Danza Moderna, basado en la corriente centro europea y las diferentes formas de abordar y trabajar el movimiento en la actuación teatral, podemos rescatar que el gran aporte que realiza la aplicación de la danza moderna desde su teoría y práctica, es que lejos de encerrarse en una visión monolítica, unilateral, propicia un dialogo abierto y transversal entre técnicas, disciplinas, estilos, métodos, procesos compositivos y procesos de enseñanza basados en el movimiento. Gracias a las conceptualizaciones sobre el cuerpo y sus mecánicas de ejecución, a la teoría de los esfuerzos y Eukinética, en la teoría de la forma y el espacio o Coréutica, el sistema de análisis se hace útil por su versatilidad. Los conceptos o contenidos que se utilizan en la enseñanza y práctica de la Danza Moderna se adaptan con amplitud de criterios a cualquier técnica o estilo.

Es por esta razón, que a partir de las respuestas donde cada uno de ellos da cuenta de la importancia del trabajo de la corporalidad, del entrenamiento como base del cuerpo como instrumento expresivo, se refieren y describen las temáticas de la danza moderna y el estudio del análisis del movimiento basado en Laban en función de un aporte a la construcción y formación del actor. El análisis del movimiento Laban, al tomar como objeto de estudio al cuerpo humano y no a la danza a modo particular, el material por sobre el que trabaja la danza, abre una perspectiva transversal que ayuda a encontrar los denominadores comunes en diferentes prácticas y disciplinas, es decir de qué es abordado en su quehacer artístico pedagógico en cada entrevistado.

Entrevistados:

**Rodrigo Malbrán:** Director y Profesor de Análisis del Movimiento, en Escuela de Teatro “La Mancha”.

**Félix Venegas:** Actor, Profesor de la cátedra de “Creación y Movimiento I” en la Carrera de Licenciatura en Teatro, Universidad Academia de Humanismo Cristiano

**Natasha Torres:** Profesora de la cátedra de “Conciencia Corporal” de la Carrera de Licenciatura en Teatro. Profesora de “Técnica de Suelo” y “Acrobacia” en la Carrera de Licenciatura en Danza. Universidad Academia de Humanismo Cristiano.

**Ana José Manríquez:** Actriz y Bailarina.

Tratamiento de las siguientes temáticas:

## **El Cuerpo**

### **Félix Venegas.**

“en el actor tiene que existir una base de versatilidad en el cuerpo”

“Creo que si el actor trabaja con su instrumento, que es el cuerpo, instrumento que le da su bien estar, su dinero, su quehacer...la conciencia corporal le permite tener en el presente conciencia de qué es lo que tengo, cómo lo tengo, por qué lo tengo y para qué lo tengo...alguien no puede ser actor si no tiene conciencia de su instrumento de trabajo y que va a crear su arte.”

“...un estudiante que quiere ser actor, tiene que tener conciencia de su anatomía; como se divide, como funciona, como se nombra...etc.

Luego de eso, en lo que respecta a conocer la anatomía de tu cuerpo, vamos construyendo la conciencia corporal con la materia prima que es la respiración, el aire y cómo funcionan los órganos...luego de eso, trabajar el alerta, la postura, la atención, y luego en relación al semestre que el alumno vaya según a lo que este viendo en actuación, el ramo de movimiento debiera ir en servicio a eso. Uno quisiera abordar todo en un semestre pero creo que esos conocimientos deben estar supeditados a el nivel que esta ese alumno, entonces para los primeros (primer año de la carrera de teatro) que se conozca primero y revisar su biografía, ver su postura, su alineación, su alerta e ir trabajando poco a poco su tonificación y luego los semestres siguientes ver destrezas y acrobacias”.

### **Natasha Torres.**

“En relación a la selección de contenidos he considerado aquellos que me parecen pertinentes a un primer año de su formación escénica. Por tanto, los objetivos se centran en el desarrollo postural, nociones eukinéticas y coreútcas básicas y técnica de movimiento (técnica de torso, desarrollo gestual y técnica de suelo). El propósito de esta selección es facilitar la asimilación de una eficiente corporalidad y que los alumnos reconozcan sus potencialidades y dificultades en función de un crecimiento expresivo, interpretativo.”

“Sobre el acondicionamiento físico, uso formas y ejercicios para desarrollar las cualidades físicas de la resistencia, fuerza, flexibilidad, agilidad, etc.

Según las condiciones de entrada del curso.

De las técnicas contemporáneas de danza, uso básicamente la técnica de suelo, que aporta la organización natural del cuerpo, el uso del ritmo orgánico del movimiento,

desarrollo de la conciencia de los niveles y dimensiones del espacio, el uso del centro del cuerpo como motor, y el centro de peso para entrar y salir del piso o suelo y la posibilidad de movilizarse con seguridad y peso.

Sobre la técnica de contacto, uso variados ejercicios para el desarrollo de punto de inicio y trayectoria del movimiento, tensión y relajación del cuerpo, peso y suspensión del cuerpo, conocimiento de las acciones del cuerpo, ejercicios de calentamiento y flexibilidad, etc.

De la técnica Moderna Leeder, uso la importancia que se le da al ritmo y métrica en la organización del movimiento, los contenidos de postura, alineación y uso de los centros del torso, en la movilización de la columna.

También uso locomociones básicas, de desplazamientos naturales, movimientos de las partes y su coordinación.”

### **Ana José Manríquez.**

” amo la danza contemporánea y si me preguntas cuál ha sido su aporte, quisiera contestar: TODO... porque danza contemporánea es cuerpo... y cuerpo es lo que somos, que más concreto que eso... me ha aportado en conciencia corporal, en verdad escénica, en interpretación, en lenguaje, en mi vida, se transforma en una forma de ver la vida, de vivirla...”

“Considero que el trabajo corporal en un actor es fundamental, cómo en un cantante y en cualquier ser humano, fundamental...”

En cuanto al actor, es fundamental porque somos cuerpo... y una de las primeras cosas que te enseñan en teatro es que todo lo que está en escena significa... es decir tú cuerpo significa, cuenta historia, es el instrumento por el cual transmites la información... debes entrenarlo, cuidarlo, amarlo, educarlo, descubrirlo, desarrollarlo... hay personas que piensan que un actor solo podría manejarse con una buena voz y un buen decir... a mí me parece que es difícil generalizar, pero muchos de los mejores momentos en una obra de teatro, son en los que no hay palabras... y es el cuerpo el que dice... cuando la obra deja de ser literal y uno como espectador descubre la escena...

¿Qué considero importante?... para mí el cuerpo lo es todo y es por eso que creo firmemente que el actor debe manejar una gran conciencia corporal, debe tener un cuerpo entrenado, ya que debe transformar y dar de forma total su cuerpo, su movilidad al servicio del personaje y de la historia...”

“Porque trabaja la conciencia corporal, que es el factor principal que un actor necesita al estar en escena, alineación, trabajo del tono muscular, que también me parece importantísimo, todo lo que es la relación con el piso, el trabajo de los factores o cualidades del movimiento; energía, tiempo, espacio. Es una técnica que permite “limpiar” el cuerpo de tantos vicios. Además la técnica contemporánea desarrolla líneas o técnicas de improvisación tan necesarias y enriquecedoras en la formación de actores.”

## **La Energía**

### **Rodrigo Malbrán:**

“...el sistema Lecoq esta muy arraigado también en su visión de movimiento con respecto a Laban .Entendemos el teatro como entendemos la danza”...

...”yo en mi escuela tengo contemplada una línea de movimiento y una línea de análisis del movimiento, donde se habla sobre los movimientos básicos del cuerpo, las ocho texturas del movimiento, se habla sobre el espacio, la simetría, la geometría, la composición en el espacio de un trabajo. Yo hago los ramos de análisis del movimiento y la profesora Romina Rodríguez y el análisis del movimiento esta absolutamente vinculado con la improvisación”.

### **Félix Venegas:**

...“la danza ayuda en la capacidad de estar con el otro, en un fraseo que tu construyas, en un esquema, en un dialogo... creo que en los varones ayuda a que desarrollen su lado femenino, como a la ves a las mujeres a que se conecten con su lado masculino... la fuerza y la delicadeza...y eso aporta en la versatilidad del cuerpo del actor.”

## **El Tiempo**

### **Rodrigo Malbrán**

“El actor entiende el espacio como un lugar donde él transita de lugar A a lugar B, pero no entiende que tiene la posibilidad de mover el espacio tanto de lugar como también de tiempo, entonces sí, la danza puede ser un aporte en la formación de un actor”.

## **El Espacio**

### **Rodrigo Malbrán.**

“... yo creo que la danza puede ser un aporte en la formación del actor. Eso si, la danza se tiene que adaptar hacia el teatro, porque la danza como expresión es una abstracción de movimiento, por lo tanto habría que adaptarlo para el trabajo que se hace a el actor, me explico, en la danza usualmente los bailarines tienen un gran estado físico y se mueven muy bien, porque tienen una concepción sobre el espacio, de la simetría y la geometría y también sobre el análisis el movimiento, el actor no tiene eso.”

### **Félix Venegas.**

“La danza te permite encontrar a tu cuerpo en posturas, direcciones que no son habituales, permite que tu cuerpo se enfrente a lo desconocido, al cuerpo del actor que esta en formación lo ayuda mucho a experimentar, que zonas del cuerpo que nunca tocan el suelo de repente esa zona también pasa por el suelo, que te deforme el cuerpo y que luego se vuelva a formar, que sea asimétrico y luego simétrico.”

“...el actor que esta atento a su constante construcción y formación siempre va a estar tomando talleres o cursos, hay un dicho que dice “para ser un maestro siempre debes estar intentando ser un aprendiz”.

“El estudiar, entrenarse, hacerse cargo de uno mismo potencia y abre los bloqueos, hay que recibir y aprender en cada momento, incluso cuando no me puedo mover, no es necesario siempre salir transpirando de la sala y sea solo eso lo que me sirve, hay que observar y nutrirse de otras cosas también”.

### **Ana José Manríquez.**

“Podría decir que la danza me ha aportado en el teatro una conciencia corporal, que antes claramente no tenía, manejo del tono, relación con el piso, con la espacialidad y la energía, es difícil definir lo que voy a mencionar, pero siento que me ha aportado autenticidad en la interpretación actoral”.

Finalizando, señalamos que Análisis del Movimiento no es una técnica ni un estilo si no, un estudio que busca explicar todos los aspectos del fenómeno del movimiento, los encadenamientos lógicos que se derivan de este proceso metódico son aplicables a cualquier territorio donde el movimiento esté presente, esta premisa es posible de corroborar en las entrevistas, donde observamos como cada uno de de los entrevistados ha vivenciado, experimentado y aplicado en su quehacer artístico docente estas bases, inspirándose y abriéndose a múltiples perspectivas.

## 6.- BIBLIOGRAFÍA.

ARTAUD, Antonin. ***“El Teatro y su Doble”***, Editorial Sudamericana; Buenos Aires, 2005.

BARBA, Eugenio ***“La Canoa de Papel, Tratado de Antropología Teatral”***. Editorial; Catálogos, Buenos Aires, 1994.

CÁMARA, Elizabeth e Hilda Islas, ***“Pensamiento y acción. El Método Leeder de la Escuela Alemana”***, Editorial CONACULTA/INBA/Cenidi Danza/CENART, 2006.

DALCROZE, Jaques, ***“Una Educación por la Música y para la Música”***, Editorial Pirámide; Madrid, 1919.

DALLAL, Alberto. ***“El Aura del Cuerpo”***, Editora Instituto de investigaciones estéticas; Ciudad de México, 1990.

FERNANDEZ, Rodrigo. Eukinéctica, ***“Profundizando las Cualidades del Movimiento”***, Ediciones La Vieja Ciudad ; Santiago de Chile, 2010.

GALEANO, María Eumelia. ***“Diseño de Proyectos en Investigación Cualitativa”***, Fondo Editorial Universidad EAFIT; Medellín, Colombia, 2004,

GROTOWSKI, Jerzy. ***“Hacia un Teatro Pobre”***, Editorial Siglo XXI; Ciudad de México, 1970

IMBERNÓN, Francisco y otros, ***“La Investigación Educativa como Herramienta de Formación del Profesorado”***, Editorial GRAO; Barcelona, 2007.

ISLAS, Hilda (Compilación y prólogo), ***“De la Historia al Cuerpo y del Cuerpo a la Danza”***, Editorial CONACULTA; Ciudad de México, 2001.

LABAN, Rudolf, ***“El Dominio del Movimiento”***, Editorial Fundamentos; Caracas, 1987.

MARTIN, John, ***“The Modern Dance”***, Editorial Princeton Book Company, Nueva York, 1965.



MEYERHOLD, Vsévolod, **“Teoría Teatral”**, Editorial Fundamentos; Caracas, 1986.

MÜLLER, Carol. **“El Training del Actor”**; Editorial Conaculta; Ciudad de México, 2007.

PAVIS, Patrice. **“Diccionario del Teatro”**, Editorial Paidós, Buenos Aires, 2007.

PAVIS, Patrice; **“El Análisis de los Espectáculos”**, Editorial Paidós; Buenos Aires, 2000.

SÉRGIO, Manuel, **“Algunas Miradas sobre el Cuerpo”**. Editora; Instituto Piaget, Colección *En Acción 4*, Universidad del Cauca, Popayán- Colombia, 2007.

STANIVSLAVSKY, Konstantín **“La Construcción del Personaje”**, Editorial Alianza, Madrid, 2002.

STANIVSLAVSKY, Konstantín; **“La Preparación del Actor”**, Editorial Quetzal, Buenos Aires; 1997.

WINEARLS, Jane **“La Danza Moderna, el Método Jooss Leeder”**, Editorial; Victor Leru; Buenos Aires, 1975.

## Internet

Youtube;

Programa Laban I. México”: <http://www.youtube.com/watch?v=7GCnM0FFS48>

URRUETA, Pilar; Coreógrafa y Docente Movimiento Laban, 2008.

Programa Laban II. México”: <http://www.youtube.com/watch?v=l7PyELOCy34>

URRUETA, Pilar; Coreógrafa y Docente Movimiento Laban, 2008. La Técnica Laban: Movimiento, Danza, el Cuerpo como Comunicación, con la participación de especialistas Nacionales y Extranjeros. Centro Nacional de las Artes, 2008.

Google;

Grumann, Andrés: “**Estética de la *danzalidad* o el giro corporal de la *teatralidad***” en AISTHESIS, Revista Chilena de Investigaciones Estéticas, Pontificia Universidad Católica de Chile; Santiago de Chile; 2008. Pág 57, 58.

<http://www.redalyc.org/pdf/1632/163219835004.pdf>

Ros Agustí; Análisis del Movimiento de Laban, “**Una herramienta para la teoría y la práctica del Movimiento**”. Pág. 350,351.

[www.google.cl/?gws\\_rd=cr&ei=vouKUpqjHqPA4APdtoDQCA#q=Agust%C3%AD+Ros%3B+An%C3%A1lisis+del+Movimiento+de+Laban+\(Una+herramienta+para+la+teor%C3%ADa+y+la++pr%C3%A1ctica+del+Movimiento\)](http://www.google.cl/?gws_rd=cr&ei=vouKUpqjHqPA4APdtoDQCA#q=Agust%C3%AD+Ros%3B+An%C3%A1lisis+del+Movimiento+de+Laban+(Una+herramienta+para+la+teor%C3%ADa+y+la++pr%C3%A1ctica+del+Movimiento))

<http://es.wikipedia.org/wiki/Teatro> ,[http://es.wikipedia.org/wiki/Historia\\_del\\_teatro](http://es.wikipedia.org/wiki/Historia_del_teatro)

CARDELL, Silvana 2002- BFA en danza Moderna Univ. Of the Arts, Filadelfia, USA.

[http://www.luciernaga-clap.com.ar/articulosrevistas/38\\_expresionismo.html](http://www.luciernaga-clap.com.ar/articulosrevistas/38_expresionismo.html)

<http://hildaislas.org/2012/05/29/curso-perspectivas-contemporaneas-del-estudio-de-la-danza-tecnica-y-teoria/>

“**Acerca de la Investigación Bibliográfica y Documental**”

[www.guiadetesis.wordpress.com](http://www.guiadetesis.wordpress.com)

# ANEXOS

## Entrevista

### Rodrigo Malbrán

#### **Director y Profesor de Análisis del Movimiento en Escuela de Teatro “La Mancha”.**

Director de teatro y pedagogo chileno, de 45 años, producto del exilio de sus padres vivió desde los 10 años en Noruega donde realizó cursos de teatro en la “Universidad de Bergen” (Método Stanislavsky) posteriormente viaja a Francia a estudiar el Diplomado que imparte la Escuela de Jacques Lecoq ,donde obtuvo además el Diploma Pedagógico el que lo sitúa entre los 27 pedagogos calificados para enseñar el método de Lecoq en el mundo y lo convierte además en el único chileno que se ha formado de manera directa con el maestro francés, con quien mantuvo un estrecho vínculo hasta su muerte en 1999.

Ha impartido seminarios, cursos y talleres de Movimiento, Improvisación y Estilos en Noruega, Suecia, Gran Bretaña, Grecia, Colombia, México, Cuba y Chile, además ha sido Director de 19 montajes teatrales.

Funda en 1995 lo que sería su sueño, “La Mancha, Escuela Internacional del Gesto y la Imagen”, en la Ciudad de Santiago. Esta Escuela ubicada Camino a Farellones imparte un Diplomado de dos años de duración y post grados en Dirección, Pedagogía Teatral y Pedagogía para una labor social. El currículo de la Escuela se basa en el método de Jacques Lecoq, y a través de sus once años de existencia, ha incorporado nuevas estrategias de aprendizaje para esta pedagogía adecuándola a las necesidades e intereses propios de un país latinoamericano. Durante estos años la Escuela ha acogido a estudiantes de diversas nacionalidades, Cuba, México, Ecuador, Argentina, Colombia, EEUU, España, Nueva Zelanda entre otros. El programa de la Escuela apunta a formar a los alumnos involucrándolos en su proceso de aprendizaje, aprenden y descubren a través de la acción, una acción disciplinada que potencia el riesgo artístico.

Dentro de las Direcciones Teatrales que ha realizado Rodrigo Malbrán en Europa se encuentran:

The Sound of Magic, Jeu de Seduction, Five Alive, The Wedding picture, I Manesjen y Doin Time.

Direcciones teatrales en Chile:

"Corazón de Carbón" un proyecto bicentenario de la Compañía La Mancha (2010), "La Cosa Nostra" (2009), "Arriba de la Pelota, una Banda de Bufones (2008), “Un viaje a través de la Risa” Conferencia –Espectáculo sobre el clown (2007), “Alturas de

Macchu picchu” de Pablo Neruda (2004), “Shakespeare a dos tiempos” (2002), “Cara de Hereje” con textos del poeta chileno Manuel Silva Acevedo (2000), “Le puede pasar a cualquiera”(1998), “Big -.Bang,” Viaje a través de las emociones en torno a los derechos del niño (1997), “Parranda” Selección de Textos de Nicanor Parra presentado por una Banda de Bufones (1994), Matando el Tiempo (1993).

### **1.- Según tu experiencia ¿Es la Danza un aporte en la formación del Actor?**

Sí, yo creo que la danza puede ser un aporte en la formación del actor. Eso si, la danza se tiene que adaptar hacia el teatro, porque la danza como expresión es una abstracción de movimiento, por lo tanto habría que adaptarlo para el trabajo que se hace a el actor, me explico, en la danza usualmente los bailarines tienen un gran estado físico y se mueven muy bien, porque tienen una concepción sobre el espacio, de la simetría y la geometría y también sobre el análisis el movimiento, el actor no tiene eso. El actor entiende el espacio como un lugar donde él transita de lugar A a lugar B, pero no entiende que tiene la posibilidad de mover el espacio tanto de lugar como también de tiempo, entonces sí, la danza puede ser un aporte en la formación de un actor. Creo que también la disciplina que existe en la danza ojala la tuvieran los actores, lamentablemente la concepción que hay sobre el teatro es que la gente que hace teatro son puros bohemios la mitad son alcohólicos, etc. Y la danza no tiene esta reputación, yo creo que también tiene que ver con el cuidado que ellos mismos tienen con respecto a su templo que es su cuerpo, y los riesgos que significan laboralmente que se lesionen, que tengan un esguince, hay un cuidado total, orgánico del cuerpo, el actor por lo general se cuida su voz, y se acabo, y esa reputación lamentablemente el 50 % de los mismos actores son responsables de esa reputación.

### **En tu escuela tienes contemplada una línea de movimiento importante....**

Sí, yo en mi escuela tengo contemplada una línea de movimiento y una línea de análisis del movimiento, donde se habla sobre los movimientos básicos del cuerpo, las 8 texturas del movimiento, se habla sobre el espacio, la simetría, la geometría, la composición en el espacio de un trabajo. Yo hago los ramos de análisis del movimiento y la profesora Romina Rodriguez y el análisis del movimiento esta absolutamente vinculado con la improvisación.

### **2. ¿Dentro de ese análisis de movimiento esta contemplada, lo que sería para nosotros la Eukinética, como trabajo específico?**

Sí, absolutamente, el sistema Lecoq esta muy arraigado también en su visión de movimiento con respecto a Laban .Entendemos el teatro como entendemos la danza, en diferencia, me explico, usualmente la danza clásica tienen una manera muy clásica de expresarse y la danza contemporánea tiene una manera muy hermética de expresarse, esto tiene que ver con una reflexión sobre el tiempo de creación que tiene el artista frente al fenómeno que quiere comunicar. Por lo general, cuando uno va a ver danza ve a mucha gente expresándose pero no se logra comunicar algo, súper difícil eso, y esta disputa esta también en la danza, la danza clásica la danza contemporánea, incluso sobre aspectos de la danza contemporánea hay disociaciones como podemos ver en el trabajo de Pina Baush, que le da un aspecto un poco más teatral, sobre un concepto un poco más teatral a la danza, donde existe una manera de comunicar la danza, que encuentro yo mucho más orgánica y mucho más popular en el buen sentido de la palabra.

En mi experiencia, yo que veo danza, me gusta la danza, pero cuando estaba en Europa mucha de la danza que vi era súper hermética, entonces uno veía cuerpos que se expresan, en teatro existe esta misma distinción, hay mucho teatro que uno va a ver en el que uno ve a los actores en un grado de expresión absolutamente hermética, donde uno no entiende absolutamente nada y el público se siente como estúpido, y bueno, uno tiene dos opciones, expresar esa rabia porque no se ha comunicado nada o la otra hacerse pasar por un inteligente, que usualmente los directores se sacan estos pillos diciendo” no, es que nosotros queríamos que tu pensaras eso” y eso tiene que ver con que hay un proceso cronológico del tiempo en la creación, que todavía el proceso creativo esta en incubación.

### **3. ¿Debiera existir una reciprocidad constructiva, creativa, entre el Teatro y la Danza?**

Absolutamente,...yo creo que esas dos disciplinas se pueden nutrir mucho, tienen una capacidad de auto-relacionarse muy grande, pero el problema es que el teatro como tiene una fundación tremendamente literaria, es terriblemente intelectual y digo intelectual hermético donde en realidad se quedan las ideas en una incubación del director o de los creadores y son ellos no más los que tienen la llave para entrar , y lamentablemente desde que apareció el cine, el naturalismo y el realismo murió, porque que más naturalista y más realista que el cine y el teatro tiene que buscar otras frecuencias para poder lubricarse y configurar el teatro más espontáneo que este más al servicio del movimiento y de la imagen y obviamente con el texto. Yo creo que la danza como disciplina ha sido más hábil en este aspecto, porque la danza se nutre de

la escultura de la arquitectura, de la pintura y el teatro no, el teatro no entiende esta abstracción, y yo creo que eso tiene que ver con una formación que hay sobre la abstracción.

**4. ¿Cuáles crees tu que serían los contenidos o especificidades que la danza puede apuntar para ser un aporte dentro de la formación del Actor, qué consideras tu que sería lo relevante?**

Primero la autodisciplina que tiene que tener el actor con su cuerpo, entender que es lo que es peso, en el espacio que es el tirar, empujar, qué configura eso, que configura una dinámica donde dos fuerzas opuestas configuran un movimiento alrededor del espacio.

**5. ¿El trabajo corporal tú lo sitúas desde la acción dramática o desde la técnica?**

..ahí es donde uno confunde, nos pasa que lo entregamos desde la técnica. Entender, tener una visión del espacio mucho más oriental y no tan occidental sobre el espacio, se cree que el espacio es este, pero en realidad el espacio aparece cuando los actores o los objetos intervienen en el espacio ahí recién el espacio toma una identidad y aparece el espacio, antes de eso es un lugar. El análisis del movimiento, la simetría, la geometría, entender que en la abstracción del movimiento se escribe, no se escriben literalmente palabras como uno lo hace en un libro, pero uno si escribe en el espacio. Qué es lo que hace la diferencia entre un movimiento, un gesto y una actitud, que son tres vinculaciones distintas que tienen que ver con la acción.

Yo creo que ahí la danza tiene que nutrirse del teatro, y quiero que se me entienda bien, el bailarín tiene una manera Narcisa corporal de pillar el sentido del movimiento, porque lo tiene que ver estéticamente y técnicamente que le salga bien para de ahí recién empezar el proceso de poder sentirlo, antes de eso esta en una confusión de la búsqueda exacta de la temperatura que tiene que tener ese movimiento. El actor por lo general primero trata de sentir el personaje y a medida que lo va sintiendo, va entendiendo posiblemente cómo se tiene que mover, ahora, que hay de bueno en estas dos contradicciones, y es que el actor debería entender que el personaje se va construyendo a través de la acción y no a través de lo que dice, porque el bailarín construye su personaje a través de la acción, a través del movimiento porque no tiene parlamento.

## Entrevista

**Félix Venegas**

**Actor.**

**Docente de la Cátedra de “Creación y Movimiento I”, carrera de Licenciatura en Teatro. Universidad Academia de Humanismo Cristiano.**

### **1- ¿Me puedes contar sobre tu formación?**

La formación formal, en la escuela de teatro donde pase los tres años con una línea de movimiento y vos, luego de eso, cuando Cristian Lagreze regresa a Chile después de haber estado en el conservatorio dramático de Bélgica, el trajo una propuesta que venía del ayudante directo de Eugenio Barba, que tenía como entrenamiento focalizar la unión del movimiento y el sonido y yo tuve la posibilidad de ser parte del primer grupo que tomaba ese taller, éramos lo primeros en Chile que tomábamos ese taller y luego tomé el avanzado que fue al año siguiente. Tomé un taller de tela con Natalia Sabat, un taller de danza aérea con Elit Bichon, estuve en un taller de entrenamiento en el sur de Sao Paulo en Brasil, donde se supone que estaríamos súper exigidos y finalmente era un entrenamiento desde el ocio, preocuparnos de lo que comíamos, tocar tambores, el no hacer nada... Con Jorge Olea, también tuve clases de formación, yoga iyengar tomo desde hace 13 años sin parar, tomé Kunfu, kenpo kárate y ahora estoy en Kali filipino, con esto he descubierto como potenciar la energía, la vos y la emoción. También hice un postitulo en técnica vocal basada en el movimiento y muchos otros talleres informales pequeños.

### **2. ¿Según toda tu experiencia corporal y como profesor de movimiento, qué visualizas como una necesidad corporal en la formación del actor?**

La corporalidad del actor siempre va a estar supeditada al rol que le toque interpretar, en el actor tiene que existir una base de versatilidad en el cuerpo del actor para construir esos roles, creo que una necesidad tiene que ver con la modificación, modificación corporal y modificación vocal y esa modificación para mi, va a existir en la medida que se entrene la flexibilidad, la elongación...pero tiene que ver mucho con entrenar la atención, el alerta, como esta supeditado a la acción que te da el otro para que esa acción me provoque a mi una reacción y para que esa reacción ocurra tengo



que tener mi cuerpo disponible, básicamente eso. Detrás de todo eso, por supuesto esta la tonificación, la postura, la alineación, la sensibilidad que puede tener....pero todo eso se da en cómo tu cuerpo de actor eres modificable para ello y todas las técnicas que van detrás ayudan a esa modificación, pero creo que la base de todo eso, sin ser majadero, es cómo eres modificable para que te pasen cosas.

### **3. ¿Consideras la Danza como un aporte de esta formación?**

Sí, 100%, considero que todo lo que haga un actor es importante sobre su formación, y la danza es un arte tan importante presenten en la historia del hombre, lo que yo he observado es que el actor entrena su oído; la musicalidad, la rítmica...y le ayuda a estar en el presente, la danza ayuda en la capacidad de estar con el otro, en un fraseo que tu construyas, en un esquema, en un dialogo... creo que en los varones ayuda a que desarrollen su lado femenino, como a la vez a las mujeres a que se conecten con su lado masculino... la fuerza y la delicadeza...y eso aporta en la versatilidad del cuerpo del actor.

### **¿Qué elementos de la danza?**

La danza te permite encontrar a tu cuerpo en posturas, direcciones que no son habituales, permite que tu cuerpo se enfrente a lo desconocido, al cuerpo del actor que esta en formación lo ayuda mucho a experimentar, que zonas del cuerpo que nunca tocan el suelo de repente esa zona también pasa por el suelo, que te deforme el cuerpo y que luego se vuelva a formar, que sea asimétrico y luego simétrico, la tonificación que te da la danza es genial, y que no es por una cuestión de belleza ni vanidad, sino que es por la funcionalidad, como trabaja el centro del cuerpo que para el actor es muy importante, como motor principal del cuerpo.

### **4- ¿Consideras importante el trabajo de “Conciencia Corporal” en el actor?**

Creo que el término de Conciencia Corporal a ratos se manosea y se da por hecho de que todos entendiéramos qué es la conciencia corporal, como una definición genérica. Creo que si el actor trabaja con su instrumento, que es el cuerpo, instrumento que le da su bien estar, su dinero, su quehacer...la conciencia corporal le permite tener en el presente conciencia de qué es lo que tengo, cómo lo tengo, por qué lo tengo y para

qué lo tengo...alguien no puede ser actor si no tiene conciencia de su instrumento de trabajo y que va a crear su arte.

**5. ¿Cómo piensas que se debe trabajar la corporalidad en el estudiante de teatro? Cuáles serían tus bases metodológicas?**

En lo que tiene que ver con lo formal, en un estudiante que quiere ser actor, tiene que tener conciencia de su anatomía; como se divide, como funciona, como se nombra...etc. Luego, bueno, creo que todo es un poco cíclico o van todas construyéndose al mismo tiempo...el alumno o persona que esta en formación conozca un poco de sí mismo, de su biografía, por ejemplo; qué pasó con su mamá cuando él se estaba gestando, cómo se alimento, recibió afecto o al contrario fue maltratada, escuchaba música, escuchaba el mar...etc. Lo cual es súper difícil saberlo, porque quizás nunca te van a responder con la verdad o con la información completa. Saber cómo fue tu infancia, tener antecedentes sobre tu biografía para entenderte, hay tanto material ahí pero no lo aprovechas simplemente porque lo desconoces, y aquí me meto en un tema más holístico, pero que tiene que ver con la formación un artista de las artes escénicas. Luego de eso, en lo que respecta a conocer la anatomía de tu cuerpo, vamos construyendo la conciencia corporal con la materia prima que es la respiración, el aire y cómo funcionan los órganos...luego de eso, trabajar el alerta, la postura, la atención, y luego en relación al semestre que el alumno vaya según a lo que este viendo en actuación, el ramo de movimiento debiera ir en servicio a eso. Uno quisiera abordar todo en un semestre pero creo que esos conocimientos deben estar supeditados a el nivel que esta ese alumno, entonces para los primeros (primer año de la carrera de teatro) que se conozca primero y revisar su biografía, ver su postura, su alineación, su alerta e ir trabajando poco a poco su tonificación y luego los semestres siguientes ver destrezas y acrobacias. Yo siempre creo que independiente del nivel en que este el alumno, la formación que te da el yoga con las posturas en cuanto a la respiración, el estiramiento, en el aquí y ahora, es algo que ayuda bastante. Si el alumno pudiera acceder a esas clases, porque no tomarlas.

Creo que el ramo de actuación es lo que guía lo que va a entregar el ramo de movimiento, hay que llegar a un punto medio entre el programa y lo que se requiere en actuación, porque el estilo, el género o el lenguaje que estén viendo en actuación son distintos en cada semestre, y las necesidades corporales del alumno tienen que ir construyendo el cuerpo del actor.

## **6. Podrías hacer un comentario sobre la importancia del trabajo del cuerpo en la formación de un actor ?**

Creo que cuando alguien ya esta egresado de la carrera debe tener presente cómo se alimenta, creo que eso es la base...el actor que esta atento a su constante construcción y formación siempre va a estar tomando talleres o cursos, hay un dicho que dice " para ser un maestro siempre debes estar intentando ser un aprendiz", desde mi experiencia personal todo lo que tenga que ver con moverse y despertar el cuerpo, con ponerlo en exigencias que no son habituales sirve para la formación, depende de la necesidad de cada cuerpo y de cada persona.

Creo que como artistas tenemos que estar abiertos a todo, desechar lo que no me sirva, pero estar abiertos, receptivos, sobre todo los que estamos en el área de la educación necesitamos conocer muchas cosas para saber qué puede necesitar algún alumno en ese momento, lo que a un alumno le hace muy bien en el otro quizás no tanto, son tan distintos lo cuerpos y esa diferencia es lo que hace que sea interesante.

El estudiar, entrenarse, hacerse cargo de uno mismo potencia y abre los bloqueos, hay que recibir y aprender en cada momento, incluso cuando no me puedo mover, no es necesario siempre salir transpirando de la sala y sea solo eso lo que me sirve, hay que observar y nutrirse de otras cosas también.

## Entrevista

**Ana José Manriquez**

**Actriz y Bailarina**

### 1. ¿Puedes contar sobre tu formación?...

Vilma, te voy a nombrar todos los estudios que más recuerde, no pondré diré los seminarios...

1981-1986: Ballet (Técnica Académica) Escuela de Ballet del Teatro Municipal.

1985-1986: Pre-aspirante y Aspirante a "Ballet de Santiago" Teatro Municipal.

1986-1993: Clases particulares, técnica académica con Ximena Pino.

1994-1995: Clases particulares, técnica académica con Georgi Christoff.

1987-1997: Integrante de "Ballet de Santiago" Teatro Municipal.

Directores: 1985-1986. Iván Nagy.

1987-1988. Dennis Poole.

1989-1990. Imre Dozsa.

1991-1992. Luz Lorca.

1993-1995. Marcia Haydée.

1996-1997. Iván Nagy.

1994-1995: Talleres de actuación, (básico, intermedio y avanzado) "Club de Teatro" de Fernando González.

1997-1999: Estudios profesionales de actuación "Club de Teatro" de Fernando González.

He trabajado con muchos directores teatrales algunos de ellos son: Felipe Hurtado, Aliocha de la Sotta, Verónica García Huidobro, Rodrigo Pérez, Iván Rojas, Rodrigo Cabello, María Izquierdo, etc.

Cómo profesora he dado clases en:

1999-2001: Estudio Degas, Técnica Académica (ballet).

1999-2001: "Club de Teatro", Expresión Corporal.

2001: Escuela de Teatro "La Matriz", Expresión Corporal y Taller de Movimiento.

2000-2001 y 2006: Escuela de Ballet Teatro Municipal, Taller de Teatro de verano.

2000-2001 y 2005: Colegio Compañía de María, Taller de Danza para profesoras.

2005: FECH, Danza Contemporánea.

2006: Etiqueta Negra (El Par Sala Teatro) Técnica Académica-Contemporáneo.

2006-2011: Universidad de las Américas, Improvisación Corporal, Técnica Académica, Teatro.

2011: Universidad del Desarrollo, Taller de Movimiento.

Estudios de Danza Contemporánea.

Mis estudios de danza contemporánea son más bien de forma particular, comencé tomando clases regulares en un lugar que ya no existe y que se llamaba “Metro Cuadrado” (2000-2005) con los profesores José Luis Vidal, Francisca Sazié, Elizabeth Rodríguez que eran los profesores de planta y varios otros que pasaban por este espacio. Me integré inmediatamente a la compañía de José Luis Vidal, donde he participado en las obras: “Pichanga”, “Tifgang”, “Loop 3”, “Tramas Coreográficas”, “Inventario.4”

También he tomado clases con otros profesores como: Francisca Morand, José Olavarría, Andrés Maulén, Paula Sacur, etc.

Y por supuesto, muchos seminarios de profesores nacionales e internacionales. Además de talleres de acrobacia, de canto, clown, tango, anatomía, nutrición y cuanto se te ocurra jajaja...

En realidad no sé si te sirve que te cuente todo esto, pero en fin...

En algún momento formé junto a dos amigas más, Catalina Camus (actriz-bailarina) y Constanza Cordovéz (periodista, licenciada en estética-bailarina) una compañía que se llamaba “Tacoaguja”, con la que realizamos dos montajes. También fui invitada por la Compañía Movimiento para bailar la obra “Sujetal tac”, trabajé con la compañía El Circo Virtual (Compañía que mezclaba varias disciplinas en sus puestas en escena; danza, teatro, video, diseño, etc. y Dance and Stage (compañía de musicales).

Ya, lo último, el año pasado ingresé al PET de Danza, que dictaba la Universidad de las Américas y obtuve mi título de Intérprete en Danza con mención en coreografía. Mis profesores fueron: Rodrigo Chaverini, Rodrigo Fernández, Carmen Beuchat, Carola Cifras, Javiera Peón-Veiga, Malú Jiménez, entre otros.

## **2. ¿Cuales son las técnicas corporales que has aprendido o incorporado a tu formación?**

Yo diría, Técnica Académica, Actuación (teatro), Técnica Contemporánea.

## **3. ¿Cuál es el aporte que ha hecho cada una de ellas en tu desarrollo?**

Técnica Académica, me parece que más allá de la técnica como tal que entrega el ballet y que por supuesto me permitió desarrollar una experiencia como bailarina

profesional dentro de una compañía y todo lo que eso significa, me parece que yo destacaría el rigor y la disciplina frente al trabajo, frente al oficio de la danza que desarrolla esta técnica. Estos valores (rigor y disciplina) me han acompañado en todas las áreas en las que me he desarrollado y creo que son los elementos por los cuales además de ver resultados satisfactorios en lo que uno practica, son factores por los cuales el resto de tus pares o compañeros confían en tí... y te dan pega jejeje...

Actuación, todo el proceso de la escuela de teatro y ser actriz, por supuesto han aportado de forma indescriptible a mi desarrollo profesional artístico y humano, es que es difícil separar la vida del arte, por decirlo de alguna manera... pero si te hablo de la técnica en sí... yo diría que de la actuación puedo destacar el trabajo de las emociones, el acercamiento a la palabra, el texto... estudio de personajes... y un pararse en el escenario de forma real y concreta... (Piensa que yo venía solo de interpretar cisnes, princesas y copos de nieves...)

Danza Contemporánea, uuuf... me cuesta ser objetiva, ya que amo la danza contemporánea y si me preguntas cuál ha sido su aporte, quisiera contestar: TODO... porque danza contemporánea es cuerpo... y cuerpo es lo que somos, que más concreto que eso... me ha aportado en conciencia corporal, en verdad escénica, en interpretación, en lenguaje, en mi vida, se transforma en una forma de ver la vida, de vivirla...

**4. ¿Crees que es importante en la formación de un Actor el trabajo corporal?..  
¿Específicamente qué consideras importante?..**

Considero que el trabajo corporal en un actor es fundamental, cómo en un cantante y en cualquier ser humano, fundamental...

En cuanto al actor, es fundamental porque somos cuerpo... y una de las primeras cosas que te enseñan en teatro es que todo lo que está en escena significa... es decir tú cuerpo significa, cuenta historia, es el instrumento por el cual transmites la información... debes entrenarlo, cuidarlo, amarlo, educarlo, descubrirlo, desarrollarlo... hay personas que piensan que un actor solo podría manejarse con una buena voz y un buen decir... a mí me parece que es difícil generalizar, pero muchos de los mejores momentos en una obra de teatro, son en los que no hay palabras... y es el cuerpo el que dice... cuando la obra deja de ser literal y uno como espectador descubre la escena...

¿Qué considero importante?... para mí el cuerpo lo es todo y es por eso que creo firmemente que el actor debe manejar una gran conciencia corporal, debe tener un cuerpo entrenado, ya que debe transformar y dar de forma total su cuerpo, su movilidad al servicio del personaje y de la historia...

**5. Has complementado e integrado ambas carreras.... ¿Cuál es el aporte que te ha otorgado la Danza para el Teatro y viceversa?**

El teatro a la danza me ha aportado en las cosas que mencioné anteriormente... yo diría el trabajo de emociones, el pararse en escena de forma real y concreta, el cuestionarme y cuestionar el trabajo, de buena manera, entender, reflexionar lo que se hace, aunque todo lo que te he mencionado también me lo ha entregado la danza contemporánea.

Me es difícil separar una cosa de otra, ya que cuando me paro en el escenario, ya sea en una obra de teatro o de danza, soy la misma persona, la misma intérprete y todo está presente, lo que hago es que cambia el lenguaje o "tono" entre una obra u otra, pero básicamente tiene que ver con interpretación... de ahí a que yo no diga más, soy bailarina o soy actriz, más bien me siento una intérprete. Está pasando también que a las obras cuesta definir las, ya que la interrelación de disciplinas está cada vez más integrada.

Podría decir que la danza me ha aportado en el teatro una conciencia corporal, que antes claramente no tenía, manejo del tono, relación con el piso, con la espacialidad y la energía, es difícil definir lo que voy a mencionar, pero siento que me ha aportado autenticidad en la interpretación actoral. Manejo de la improvisación, de resolver escénicamente imprevistos, actuar desde el lugar en que me encuentro...

**6. ¿Según tu experiencia, la Danza puede ser un aporte en la formación del Actor?**

Desde mi punto de vista totalmente, la danza y más específicamente, la danza contemporánea, pienso que es la herramienta fundamental en la formación de un actor.

**¿Por qué?...**

Porque trabaja la conciencia corporal, que es el factor principal que un actor necesita al estar en escena, alineación, trabajo del tono muscular, que también me parece importantísimo, todo lo que es la relación con el piso, el trabajo de los factores o cualidades del movimiento; energía, tiempo, espacio. Es una técnica que permite “limpiar” el cuerpo de tantos vicios. Además la técnica contemporánea desarrolla líneas o técnicas de improvisación tan necesarias y enriquecedoras en la formación de actores.

**7. ¿Si pensaras en contenidos de la danza, cuales son los que resultan significativos para el aprendizaje del actor?**

Creo que los que acabo de mencionar:

Conciencia corporal. (Alineación).

Articulación, movilidad.

Manejo de cualidades del movimiento. (Energía, tiempo y espacio).

Trabajo de piso. (Contacto con este, como entrar y salir de él).

Fortalecimiento del cuerpo.

Alerta y escucha corporal, tanto individual como grupal.

Improvisación.

Creatividad.

Relación con la música. (Que no tiene nada que ver con bailar al tiempo de la música).

Composición escénica.

Seguro se me olvidan varios....

**8. ¿Consideras importante el trabajo de “Conciencia Corporal” en el Actor?..**

Primordial, uno de los factores más importantes.



## Entrevista

**Hugo Peña.**

**Profesor de la Cátedra de “Creación y Movimiento II” de la carrera de Licenciatura en Teatro y de la Cátedra de “Eukinética I” y “Composición I” de la carrera de Licenciatura en Danza.**

**Universidad Academia de Humanismo Cristiano.**

### **1-Introducción de tu formación, técnicas corporal**

Arquitectura Universidad del Bío Bío

Licenciatura en Danza, Universidad Academia de Humanismo Cristiano

Básicamente e introducido técnicas corporales como: Pilates, yoga, técnicas de teatro físico y somáticas

### **2. ¿Según toda tu experiencia corporal y como profesor de movimiento, qué visualizas como una necesidad corporal en la formación del actor?**

La necesidad de que el cuerpo del actor este afinado y pueda ser un instrumento versátil y eficiente para su desempeño. Que el actor sea capaz de un dominio absoluto de su instrumento y que además considere a este como dispositivo de creación

### **3. ¿Consideras la Danza como un aporte de esta formación?**

Con sus adaptaciones, la técnica de danza es muy útil, pero todo depende siempre de cada grupo, su dinámica interna y por supuesto, el nivel de entrenamiento corporal que estos tengan, por ende es importante una nivelación de esta información desde los primeros años, además de un acervo de conocimientos en cuanto a técnicas, métodos y estéticas existentes

### **4. ¿Qué elementos de la Danza?**

Los elementos específicos de la Danza que yo utilizo son eficientes para la alineación postural, coordinación, escucha grupal, uso de soportes, uso y consciencia del centro como motor de movimiento

En mi caso personal la eukinética ; uso y manejo de la energía , tiempo y espacio, es un elemento fundamental de mi trabajo que hace cruces con diferentes métodos que

potencian al cuerpo no solo como instrumento si no también como una materialidad creadora.

**5- ¿Consideras importante el trabajo de “Conciencia Corporal” en el Actor?**

Si, la única forma de entenderse, conectarse y usar el cuerpo de manera efectiva y eficiente es teniendo conciencia del propio cuerpo, Es la única posibilidad de poder manejar, matizar y crear desde la propia corporalidad.

**6. ¿Cómo piensas que se debe trabajar la corporalidad en el estudiante de teatro? Cuáles serían tus bases metodológicas?**

Según mi criterio pasa primero por un trabajo interno de conciencia, pero muy activo, que los lleve a entender el entrenamiento no solo como un ejercicio físico, si no que también como un instrumento de creación en sí mismo, para eso busco sensibilizar para apuntar a romper corazas corporales que persigan un cuerpo armónico y disponible.

Luego un entrenamiento físico fuerte que contenga los contenidos específicos de cada clase y siempre llevado a la acción para que cada movimiento este lleno de un impulso inicial pero enfocado a algo específico, esto para evitar por sobre todo el moverse por el moverse, error habitual en el trabajo de clase.

También se usa el trabajar con la voz para llenar de intención el gesto o la acción corporal y se entienda el cuerpo como soporte de la acción.

## Entrevista

### Natasha Torres

**Docente de la Cátedra de “Conciencia Corporal”, carrera de Licenciatura en Teatro y de “Técnica de suelo” y “Acrobacia”, carrera de Licenciatura en Danza. Universidad Academia de Humanismo Cristiano.**

#### 1. ¿Me puedes contar sobre tu formación?

Sobre mi formación.....Deportista desde los 8 años de edad. Entre los 11 y los 14 años fui parte de la selección de gimnasia artística del stadio italiano. Estudios de danza jazz en Karen Conolly durante 3 años.

Después del colegio, estudio la carrera de Educación Física, deporte y recreación en la Universidad Metropolitana, físico. Me título de esta carrera al mismo tiempo que entro al centro de danza Espiral a estudiar su plan completo de ese entonces. Estudio 4 años, pues entro a segundo año y egreso dando examen desarrollando una clase magistral y una función grupal. Dentro de mis profesores se encuentran Patricio Bunster, Joan Turner, Jorge Olea, Manuela Bunster, etc.

En esos mismos años, trabajo como entrenadora de gimnasia artística en estadio Israelita, (10 años) Participo como alumna en varios cursos de entrenadora con especialistas rusos y cubanos.

Luego y por dos años, me desempeño como interprete en la Séptima compañía de danza, dirigida por Luís Eduardo Araneda y asistida por Beatriz Alcalde. .

En el año 1997, asisto a una audición del corógrafo francés, Claude Brumachon el cual, junto a Benjamin Lamarche, desarrollan un taller montaje para 10 bailarines chilenos. Fui intérprete de dos obras montadas por Brumachon, con las cuales hicimos dos giras a Francia.

De esta instancia, nace la Compañía Movimiento, donde participe 10 años como interprete, profesora de talleres y gestora de proyectos en forma colectiva.

Con la Compañía Movimiento, participamos en innumerables instancias culturales en Chile y en el extranjero. (Bolivia, Uruguay, Costa Rica, Cuba, Brasil, Francia, etc. ) Participo como interprete en las Obras, Los Ruegos, Absense, Mistral, Altazor, Viaje a la Semilla, Sujetaltac, Desida, En Coma.

Entre los años, 2004 y 2007, fui artista marcial en Hankido, participando en un mundial de la especialidad, en Corea del sur, obteniendo medalla de plata femenina y oro como equipo.

Desde el año 2000, soy profesora en la carrera de danza de la UAHC y luego en la carrera de teatro y música. El trabajo como docente, me ha permitido seguir en permanente formación, desde la perspectiva de seguir investigando en mejores métodos y didácticas que se apliquen a la formación de bailarines, actores y músicos. Actualmente estoy cursando una licenciatura especial en arte, mención pedagogía en la misma universidad.

## **2. ¿En qué técnicas, métodos o disciplinas se basa tu curso de Conciencia Corporal?**

Mi curso de Conciencia Corporal para Primer año de la Carrera de Teatro esta basada en las necesidades Técnico- Corporales que requiere un actor en escena. En este caso, tomando en cuenta que se trata de un solo semestre de su formación inicial.

Para mi lo esencial es que los alumnos interioricen los contenidos para luego transferirlos a sus ejercicios de actuación y experiencias escénicas.

Los métodos o técnicas están al servicio de este proceso y en este caso hago uso de todos mis recursos aprendidos como profesora de Danza, Intérprete y Profesora de Educación Física.

Es importante recalcar, que los métodos pueden variar un poco año a año, según el diagnóstico inicial del curso.

Siendo un poco más específica uso; Técnicas de acondicionamiento físico, acrobacia de suelo, técnicas de danza contemporánea, uso del suelo, técnica de contacto, técnica moderna e incluso elementos del arte marcial.

## **3. ¿Cuál es el aporte que hace cada una de ellas?**

Sobre el acondicionamiento físico, uso formas y ejercicios para desarrollar las cualidades físicas de la resistencia, fuerza, flexibilidad, agilidad, etc.

Según las condiciones de entrada del curso.

De las técnicas contemporáneas de danza, uso básicamente la técnica de suelo, que aporta la organización natural del cuerpo, el uso del ritmo orgánico del movimiento, desarrollo de la conciencia de los niveles y dimensiones del espacio, el uso del centro del cuerpo como motor, y el centro de peso para entrar y salir del piso o suelo y la posibilidad de movilizarse con seguridad y peso.

Sobre la técnica de contacto, uso variados ejercicios para el desarrollo de punto de inicio y trayectoria del movimiento, tensión y relajación del cuerpo, peso y suspensión del cuerpo, conocimiento de las acciones del cuerpo, ejercicios de calentamiento y flexibilidad, etc.

De la técnica Moderna Leeder, uso la importancia que se le da al ritmo y métrica en la organización del movimiento, los contenidos de postura, alineación y uso de los centros del torso, en la movilización de la columna.

También uso locomociones básicas, de desplazamientos naturales, movimientos de las partes y su coordinación.

### **A partir de las bases que sostienen al curso....**

#### **4. ¿Cuál es el aporte de la Danza Moderna?**

Creo que dependiendo del nivel de los alumnos, es posible tomar o profundizar en más contenidos de esta. Sin embargo en mi curso de aproximadamente 32 sesiones, tomo los esenciales:

Alineación Postural: centro del cuerpo, alineación de soportes, alineación partes del cuerpo y eje.

Por otra parte, tomo algunos contenidos básicos de coreútica y eukinética.

Coreuticamente; direcciones básicas, niveles y formaciones espaciales.

Eukinéticamente; extremos de energía y velocidad.

Por último, incluyo algunos elementos de “gesto” para el desarrollo de la expresividad de los alumnos. (Punto de inicio, trayectorias. Etc.)

Aquí lo más significativo es que los alumnos logren a partir de los gestos simples, crear nuevos universos gestuales.

Que logren salir de lo “corriente” y se conecten con la creación de movimientos abstractos resultantes de una conexión interna.

#### **5. ¿Por qué crees que la Danza Moderna es aplicable a la formación del actor?**

Se aplica porque no es un training fijo, sino, que es un método formativo y depende de la creación del profesor, los ejercicios que se desarrollen para el curso. Es un sistema dinámico, en este sentido, se mantiene urgente. Sin embargo, depende de cómo el profesor se disponga en relación a los alumnos. Por otro lado, es un sistema que profundiza en sus contenidos, sin dejar de trabajar los otros.

Es un método integrador, lo que permite al actor, nunca alejarse del contexto expresivo, por ejemplo, se puede trabajar la postura sin necesidad de alejarse de los elementos eukinéticos. Además, creando actividades interesantes para el actor. Todo depende de cómo el profesor confeccione su programa.

## **6. ¿De qué manera se aplica?**

Se aplica de forma muy diversa. Como ejercicios exploratorios al inicio y durante la clase. En ejercicios de centro, de imitación Kinética. En la locomoción y fraseos dados. En la construcción de ejercicios por parte de los alumnos. En la observación extrema y análisis que realicen los alumnos, etc.

## **7. ¿Cuál es el orden de importancia de los contenidos? ¿Y por qué?**

No creo que exista un orden tan estricto pues, como dije, este método trabaja los contenidos sin excluir los otros. Depende mas bien del enfoque que se dé, donde este el énfasis.

De esta forma, es importante la Alineación Postural, quizás como uno de los contenidos de entrada, pues de esta manera, los alumnos comienzan a cuidar su estructura y mejorar su condición física en relación al tono y flexibilidad, adecuados para moverse armónicamente y sin dañarse.

Rítmica Básica; es uno de los contenidos que va apareciendo desde el principio enseñando y practicando métrica básica y elementos rítmicos, como pulso- acento, fraseos en 4/4 y 6/8 y por otra parte, el uso del ritmo como coordinador de espacio-tiempo del movimiento. Aquí aplico otros contenidos, lo rítmico se pone al servicio.

Gestualidad; Se van introduciendo elementos de análisis del gesto que permiten al futuro actor buscar y desarrollar mayor lenguaje. Pienso que es un contenido muy importante para transferirlo a sus montajes y ejercicios actorales.

Se puede crear una unidad temática sobre este aspecto sin descuidar los otros.

La Coreútica y la Eukinética; le aportarán nuevos elementos para expresarse. A partir del entendimiento de los diferentes factores, los alumnos podrán reflexionar y trabajar en profundizar su interpretación; de emociones, situaciones y personajes. Mientras más posibilidades de “juego” con el gesto, mayor libertad y elección del actor. Tiene más posibilidades de recurrir en su transformación.

Lógicamente, la clase debe ser atractiva y no alejarse de la conexión del alumno con el mundo interno y las posibilidades de expresarlo. Por tanto, la eukinética y la coreútica se van sumando siempre al trabajo, independiente que pueda crearse una unidad específica para ello.

### **8. ¿Cuales son las necesidades corporales más evidentes de los alumnos?**

Lo que he apreciado estos años, en el diagnóstico inicial, es:

Falta de acondicionamiento general, que se visualiza en falta de agilidad.

Falta de tono muscular y flexibilidad corporal para la postura y el movimiento.

Falta de conciencia de su cuerpo como un todo y posibilidad de movimiento de las parte.

Falta de coordinación y sentido rítmico.

Falta de conocimiento y elementos para analizar su postura y otros contenidos.

Falta de actitud y disciplina para trabajar.

Falta de experiencias previas, escolares o extraescolares relacionadas a su desarrollo corporal.

Sin embargo, observo en muchos, muchas ganas de aprender y creatividad para desarrollar tareas dadas.

### **9. ¿Si tuvieras que hacer un programa para la formación del actor en la línea de movimiento, cuál sería esa estructura?...la danza moderna la vez cómo un aporte transversal?...**

Este es un esbozo de lo posible de hacer en 36 sesiones promedio.

Desarrollo Postural y sus contenidos. 6 clases más 1 evaluación

Rítmica. 4 clases más 1 evaluación.

Eukinética del movimiento. 5 clases más 1 evaluación.

Coreutica. 4 clases más 1 evaluación.

Gesto. Seis clases más 1 evaluación.

Preparación de examen recopilando los ejercicios de cada unidad. 6 clases.

**10. Según tu experiencia durante estos cinco años como profesora del ramo de conciencia corporal, podrías dar tus apreciaciones, lo que te parezca relevante mencionar, en relación a la elaboración del curso, lo que ha pasado en su aplicación...lo que piensas, la evolución, las diferencias, etc.**

Una primera apreciación se refiere a que los alumnos presentan una insuficiencia de aprendizajes previos en relación a su conciencia corporal y de movimiento, al entrar a la carrera. Me llama la atención que algunos estudiantes presentan enfermedades complejas que afectan en parte su desempeño en el ramo. No conozco el proceso de pruebas de ingreso que tiene la carrera y cuestiono estas situaciones.

En relación a la selección de contenidos he considerado aquellos que me parecen pertinentes a un primer año de su formación escénica. Por tanto, los objetivos se centran en el desarrollo postural, nociones eukinéticas y coreútcas básicas y técnica de movimiento (técnica de torso, desarrollo gestual y técnica de suelo). El propósito de esta selección es facilitar la asimilación de una eficiente corporalidad y que los alumnos reconozcan sus potencialidades y dificultades en función de un crecimiento expresivo, interpretativo.

Es importante mencionar que este último año, el ramo fue trasladado a primer semestre, lo cual me hizo integrar la unidad de Acondicionamiento físico que pretende dar un soporte corporal para una adecuada asimilación técnica.

Por otra parte, me gustaría mencionar, que con los años de experiencia, hemos logrado contextualizar las actividades, en mayor medida, a situaciones teatrales, lo cual motiva mucho más, a los alumnos.

Pienso que en términos generales, el ramo constituye una experiencia significativa para los alumnos, no solo en aspectos físicos, sino en lo referente a lo actitudinal (valorización del ramo, disciplina, desarrollo social, etc.)

Al final del proceso, se hace un examen final que no sigue la lógica de una puesta en escena, sino, que se realiza una clase y muestra de tareas que denotan el nivel alcanzado por cada alumno en su máxima exigencia. Esto me parece importante, mas aun en primer año, donde se deben asentar con mayor claridad, varios principios técnicos.

Por otra parte, quisiera referirme a la importancia que llega a tomar el ramo, debido a que constituye la única instancia de trabajo físico-técnico en el semestre. Curricularmente, la carrera no ofrece suficientes instancias que permitan reforzar, comparar, o aplicar paralelamente en otro ramo, tampoco, generar discusión con otro profesor, sobre el desarrollo de los alumnos, metodologías y didácticas más eficientes.



## *Escuela*



La Mancha, Escuela Internacional del Gesto y la Imagen, fundada en 1995 por Rodrigo Malbrán, Ellie Nixon y Ernesto Malbrán en la ciudad de Santiago, imparte un diplomado de dos años de duración y postgrados en Dirección, Pedagogía Teatral y Teatro y Desarrollo Humano. Originalmente el currículo se basaba en el método de Jacques Lecoq. A través de estos años, la Escuela ha agregado e incorporado nuevas estrategias de aprendizaje dentro de esta pedagogía. La Escuela es sensible a las necesidades de los alumnos, involucrándolos en su propio proceso de aprendizaje. Ellos aprenden y descubren a través de la acción, una acción disciplinada pero a la vez potenciando el riesgo. El eje del programa es el cuerpo humano entendido como una máquina inteligente capaz de tener conciencia de sí y por ende de su universalidad. Se establece un estrecho vínculo entre la forma y el contenido, la ética y la estética. Más que una escuela de la interpretación es una escuela de la creación. La persona y el artista son una sola entidad. Egresados de la Escuela trabajan en cine, televisión y radio. Otros han formado compañías nacionales o integran grupos internacionales de teatro danza y música. Otros se orientan a una labor pedagógica y social, dirigiendo talleres en universidades, colegios, jardines infantiles, poblaciones, hospitales, cárceles y comunidades indígenas.

La Escuela, se define como internacional por haber acogido en su seno a más de 14 nacionalidades. El Primer Año tiene como objetivo desarrollar: El crecimiento del alumno en cuanto persona. La creatividad y manejo de técnicas dramáticas a nivel individual y grupal. Capacidad de reflexión crítica independiente. El Segundo Año tiene como objetivo desarrollar: Habilidades especializadas en el contexto de los estilos que se imparten. La habilidad de trabajar en colaboración desde los inicios del proceso creativo hasta su presentación. Investigar y desarrollar el manejo práctico de las formas

dramáticas populares. Las áreas de trabajo son: Improvisación, Análisis de Movimiento, Voz, Modos Narrativos y de Construcción Dramática en Textos, Kárate y Autocurso.

## ***Programa***

### ***PRIMER AÑO***

---

#### ***Primer Trimestre***

- 1° Semana: Primeras Improvisaciones
- 2° Semana: Mascara Neutra
- 3° Semana: Mascara Neutra
- 4° Semana: Mascara Neutra
- 5° Semana: Mascara Neutra
- 6° Semana: Elementos
- 7° Semana: Materias
- 8° Semana: Materias
- 9° Semana: Pintura y Color
- 10° Semana: Pintura y Color
- 11° Semana: Poesía y Música
- 12° Semana: Entrevistas

---

---

#### ***Segundo Trimestre***

- 1° Semana: Animales
- 2° Semana: Animales
- 3° Semana: Animales
- 4° Semana: Confección de Máscaras
- 5° Semana: Máscaras
- 6° Semana: Máscaras
- 7° Semana: Máscaras

- 8° Semana: Teatro de Objetos: Mesa y Espacio
- 9° Semana: Teatro de Objetos: Mesa y Espacio
- 10° Semana: Teatro de Objetos: Mesa y Espacio
- 11° Semana: Espacio Mínimo
- 12° Semana: Espacio Mínimo
- 13° Semana: Espacio Mínimo
- 14° Semana: Entrevistas

---

## *Tercer Trimestre*

- 1° Semana: Personaje
- 2° Semana: Personaje
- 3° Semana: Personaje
- 4° Semana: Preparación Muestra
- 5° Semana: Preparación Muestra
- 6° Semana: Muestra Pública
- 7° Semana: Indagación del Entorno
- 8° Semana: Indagación del Entorno
- 9° Semana: Indagación del Entorno
- 10° Semana: Indagación del Entorno
- 11° Semana: Indagación del Entorno
- 12° Semana: Muestra Indagación del Entorno
- 13° Semana: Preparación 20 Movimientos
- 14° Semana: 20 Movimientos
- 15° Semana: Entrevista

---

## **SEGUNDO AÑO**

---

### *Primer Trimestre*

- 1° Semana: Pantomima Blanca / Mimo Narrador
- 2° Semana: Pantomima Blanca / Mimo Narrador
- 3° Semana: Pantomima Blanca / Mimo Narrador

- 4° Semana: Tira Cómica
- 5° Semana: Tira Cómica
- 6° Semana: Melodrama
- 7° Semana: Melodrama
- 8° Semana: Melodrama
- 9° Semana: Melodrama
- 10° Semana: Preparación Muestra
- 11° Semana: Preparación Muestra
- 12° Semana: Muestra Pública y Entrevistas

---

## *Segundo Trimestre*

- 1° Semana: Comedia del Arte
- 2° Semana: Comedia del Arte
- 3° Semana: Comedia Humana
- 4° Semana: Comedia Humana
- 5° Semana: Tribuna
- 6° Semana: Tragedia
- 7° Semana: Tragedia
- 8° Semana: Bufón
- 9° Semana: Bufón
- 10° Semana: Bufón
- 11° Semana: Bufón
- 12° Semana: Preparación Muestra
- 13° Semana: Preparación Muestra
- 14° Semana: Muestra Pública y Entrevistas

---

## *Tercer Trimestre*

- 1° Semana: Clown
- 2° Semana: Clown
- 3° Semana: Clown
- 4° Semana: Clown
- 5° Semana: Clown
- 6° Semana: Preparación Muestra

- 7° Semana: Preparación Muestra
- 8° Semana: Muestra
- 9° Semana: Preparación Examen Final
- 10° Semana: Preparación Examen Final
- 11° Semana: Preparación Examen Final
- 12° Semana: Preparación Examen Final
- 13° Semana: Preparación Examen Final
- 14° Semana: Preparación Examen Final
- 15° Semana: Examen Final y Diplomación

# Actuación Teatral



## DOCUMENTOS ADJUNTOS

[Prueba Especial, Actuación Teatral Año 2014](#)

### Grado Académico:

Licenciado(a) en Artes, mención Actuación Teatral

### Título profesional

Actriz o Actor

### Facultad o Instituto

Facultad de Artes

### Duración

10 semestres académicos, jornada diurna, currículum semiflexible

## Descripción y objetivos del programa

Vacantes 2014:	23
Puntaje Mínimo Ponderado:	600,00 puntos
Último Matriculado 2013:	653,68 puntos

### Requisitos y ponderaciones admisión 2014:

Notas Enseñanza Media	10%
Ranking	20%
Prueba de Lenguaje y Comunicación	30%
Prueba de Matemática	15%
Prueba Historia y Ciencias Sociales	25%

**Acreditación:** Programa que no se ha sometido a procesos de acreditación

## Plan de Estudios

### Descripción

En esta mención te entregamos conocimientos generales acerca del pensamiento humano y destrezas propias del arte de la representación, que te permitirán desarrollar habilidades artísticas y/o reflexivas.

Campo Laboral: Como actor o actriz tienes un amplio campo laboral en compañías de teatro, producciones de televisión, cine, dirección de grupos teatrales y en el mundo del espectáculo en general.

### Plan de estudios

PRIMER AÑO			
Asignaturas y Actividades Curriculares	Hrs.	Año	Régimen

INTRODUCCION A LA ACTUACION	9	1°	Anual
SEMIOLOGIA	1,5	1°	Anual
RITMICA	1,5	1°	Anual
EXPRESION VOCAL	3	1°	Anual
EXPRESION CORPORAL	6	1°	Anual
INTERACCION DE LAS ARTES	1,5	1°	Anual
MAQUILLAJE	1,5	1°	Anual
HISTORIA DEL TEATRO CHILENO	1,5	1°	Anual
ESTRUCTURAS DRAMATICAS	1,5	1°	Anual
<b>SEGUNDO AÑO</b>			
Asignaturas y Actividades Curriculares	Hrs.	Año	Régimen
ACTUACION I	9	2°	Anual
VOZ I	3	2°	Anual
DANZA I	1,5	2°	Anual
ACROBACIA I	3	2°	Anual
MOVIMIENTO I	3	2°	Anual
ESTETICA I	1,5	2°	Anual
PSICOLOGIA APLICADA	1,5	2°	Anual
HISTORIA DEL TEATRO UNIVERSAL I	3	2°	Anual
ELECTIVO DE FORMACION GENERAL I	1,5	2°	Anual
TALLER INTEGRADO I	3	2°	Anual
<b>TERCER AÑO</b>			
Asignaturas y Actividades Curriculares	Hrs.	Año	Régimen
ACTUACION II	9	3°	Anual
VOZ II	3	3°	Anual
MOVIMIENTO II	4,5	3°	Anual
DANZA II	1,5	3°	Anual
ESTETICA II	1,5	3°	Anual
METODOLOGIA DE LA INVESTIGACION	3	3°	Anual
HISTORIA DEL TEATRO UNIVERSAL II	3	3°	Anual
ELECTIVO DE FORMACION GENERAL II	1,5	3°	Anual
TALLER INTEGRADO II	3	3°	Anual

CUARTO AÑO			
Asignaturas y Actividades Curriculares	Hrs.	Año	Régimen
DIRECCION TEATRAL	1,5	4°	Anual
ACTUACION III	9	4°	Anual
VOZ III	3	4°	Anual
MOVIMIENTO III	3	4°	Anual
ESPACIO ESCENICO	3	4°	Anual
HISTORIA DEL TEATRO LATINOAMERICANO	3	4°	Anual
PRODUCCION TEATRAL	1,5	4°	Anual
SEMINARIO	1,5	4°	Anual
ELECTIVO DE FORMACION GENERAL III	1,5	4°	Anual
TALLER INTEGRADO III	3	4°	Anual
<b>ACTIVIDADES DE TITULACIÓN</b>			
Práctica Profesional			
Trabajo de Creación Artística			
<b>REQUISITO DE TITULACIÓN</b>			
Examen de Título			





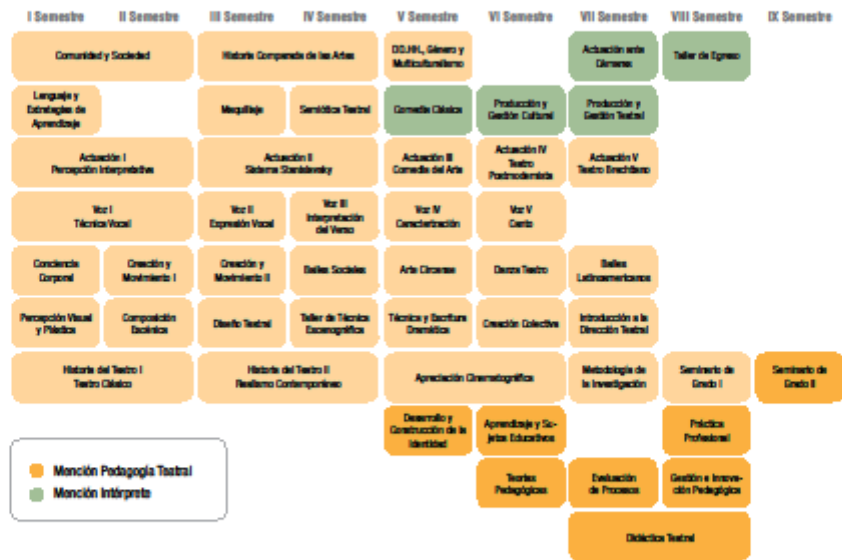
**UNIVERSIDAD  
ACADEMIA**  
DE HUMANISMO CRISTIANO

**Exigencias de Admisión**  
+ PSU-475 puntos

**Examen específico:**  
+ Interpretación, voz y expresión corporal.  
+ Actuación de una escena otorgada por la escuela.

# LICENCIATURA EN TEATRO

## Malla Curricular



CASA CENTRAL: Condell 343, Providencia · Fono Admisión: 2-787-8007 · e-mail [admisión@academia.cl](mailto:admisión@academia.cl)  
 FACULTAD DE ARTES: Huérfanos 1869, Santiago Centro

[www.academia.cl](http://www.academia.cl)

