



**UNIVERSIDAD DE CHILE
FACULTAD DE ARTES
ESCUELA DE POSGRADO**

**ESTUDIO DEL PRINCIPIO DE INVISIBILIDAD DE LA DANZA
BUTOH COMO ELEMENTO PARA LA CONSTRUCCIÓN DE UN
PERSONAJE EN LA DIRECCIÓN DE ACTORES**

**Tesis para obtener el grado de Magíster en Artes
Mención: Dirección Teatral**

ROCÍO DE LOURDES PÉREZ ESCALANTE

Profesora Guía: Paulina Mellado

Santiago, Chile 2017

DEDICATORIA

Al infinito y más allá!!

Paul, Mae e Ian

AGRADECIMIENTOS

A Guadalupe, Cecilia y Jorge

Simplemente por estar

ÍNDICE

| | |
|---|----|
| INTRODUCCIÓN | 1 |
| CAPÍTULO 1. MARCO REFERENCIAL DE LA NOCIÓN DE CUERPO | 2 |
| CAPÍTULO II. EL PRINCIPIO DE INVISIBILIDAD DE LA DANZA BUTOH EN COMPARACIÓN CON EL EFECTO DE ORGANICIDAD DE EUGENIO BARBA | 19 |
| 2.1 Cambio de la dramaturgia | 19 |
| 2.2 Efecto de organicidad | 28 |
| 2.3 Noción de invisibilidad en la danza Butoh | 31 |
| 2.3.1 Danza Butoh | 31 |
| 2.3.2 Noción de invisibilidad | 32 |
| 2.4 Principio de invisibilidad | 35 |
| 2.5 Cómo se integra la noción de invisibilidad dentro de la dramaturgia corporal | 39 |

CAPÍTULO III. DE LA TEORÍA A LA PRÁCTICA 40

| | |
|---|----|
| 3.1 La referencialidad metodológica del proceso de creación de la obra de teatro “En Medio de la Frente” y su resolución..... | 41 |
| 3.2 La evidencia del principio de invisibilidad | 43 |
| 3.2.1 Entramado de tensiones musculares | 46 |
| 3.2.2.1 El secreto del fluir | 56 |
| 3.2.3 Sintaxis de la energía..... | 60 |
| 3.2.3.1 Configuración de la sintaxis de la energía..... | 62 |
| 3.2.4 Metaforización para el devenir del movimiento..... | 65 |
| 3.2.4.1 Proceso de metaforización..... | 67 |
| 3.3 El principio de invisibilidad dentro del proceso de creación de la obra en medio de la frente | 72 |
| 3.3.1 Primera etapa: hallazgo en el trabajo de la característica del entramado de fuerzas y del manejo preciso del movimiento | 75 |
| 3.3.2 Segunda etapa: encuentro con la categoría de sintaxis de energía | 82 |
| 3.3.3 Tercera etapa: metaforización para el devenir del movimiento | 88 |
| CONCLUSIONES | 94 |
| BIBLIOGRAFÍA | 1 |

ANEXOS

TABLA DE ILUSTRACIONES Y CUADROS

| | |
|---|----|
| <u>Ilustración 1 Fotografía Karla León</u> | 43 |
| <u>Ilustración 2 Fotografía Augusta Angamarca V.</u> | 45 |
| <u>Ilustración 3 Fotografía Augusta Angamarca V.</u> | 48 |
| <u>Ilustración 4 Fotografía Karla León</u> | 68 |
| <u>Ilustración 5 Fotografía Augusta Angamarca V.</u> | 70 |
| <u>Ilustración 6 Fotografía Augusta Angamarca V.</u> | 75 |
| <u>Ilustración 7 Karla León</u> | 79 |
| <u>Ilustración 8 Fotografía Augusta Angamarca V.</u> | 86 |
| <u>Ilustración 9 Fotografía Brenda Araujo</u> | 98 |

RESUMEN

El concepto de cuerpo desde la mirada fenomenológica, instala contundentemente la idea de un ente que conoce, es decir, hay una dimensión del cuerpo que escapa a la simple noción de *res extensa*: el cuerpo desde este punto de vista corporiza su accionar. Entendiendo esta posibilidad, esta investigación llega a desarrollar una escritura escénica a partir del Principio de invisibilidad de la danza Butoh. Este principio es trasladado al campo de la dirección de actores para analizar como emerge la condición de presencia en el actor y cómo este material levantado en la práctica, se sistematiza para organizarlo dentro de un montaje. El principio de invisibilidad es finalmente, un recurso concreto en donde dialogan cuatro elementos: el entramado de tensiones musculares, el manejo preciso del movimiento, la sin-

taxis de la energía y la metaforización como devenir del movimiento que permiten desde el campo de la dirección escénica, un diseño de proceso de construcción de la actriz que ha dado como resultado, el montaje de la obra teatral “En Medio de la Frente”.

INTRODUCCIÓN

El objetivo de la presente investigación es comprobar la aplicación del “principio de invisibilidad” que trabaja la danza Butoh, con el fin de generar herramientas válidas para un proceso de creación de un personaje. Se trata, de indagar en otras experiencias actorales que identifiquen el cuerpo como lugar de construcción escénica para posibilitar el campo de la dirección de actores. Esta investigación plantea hacer un traslado procedimental técnico, desde una forma de hacer de la danza contemporánea, a una práctica actoral en el campo de la dirección de actores.

Se utiliza como procedimiento de trabajo, un diseño *in progress*¹, recurriendo a fuentes video-gráficas e importación de documentos, revistas indexadas y entrevistas. Se plantea este estudio, como un trabajo teórico-práctico, condición que implica la instrumentalización de un proceso dialéctico de continua evaluación y contraste entre la información teórica le-

¹ Técnica de investigación desarrollada por Milena Grass en su artículo, “La Investigación de los Procesos de Creación en la Escuela de Teatro de la UC”, donde describe esta metodología del modo siguiente: «El proceso de creación recurre a la observación directa del trabajo de mesa y ensayos, al develamiento de las apuestas teóricas, artísticas y estéticas implicadas, al autoexamen del analista para dejar al descubierto sus propios puntos ciegos y al diálogo con el equipo creativo». En: GRASS. 2011, p. 19.

vantada y la información del proceso creativo práctico que se registrará y fichará.

La presente investigación aborda tres capítulos. En el primero se instala un concepto de cuerpo reflexivo, como un revelador de su entorno, no solo como una máquina organizada para la realización de funciones básicas. El segundo capítulo contiene un análisis del principio de invisibilidad de la danza Butoh como generador de presencia para instalarse en este cuerpo reflexivo. En el tercer capítulo se realiza un análisis descriptivo del proceso de trabajo de taller realizado por la actriz, donde se recogen las reflexiones y las conclusiones obtenidas.

Toda esta investigación teórica se verá volcada hacia su aplicación práctica en el montaje de la obra “En Medio de la Frente”.

CAPÍTULO 1. MARCO REFERENCIAL DE LA NOCIÓN DE CUERPO

El presente trabajo pretende hacer un análisis del elemento de la presencia utilizado por los actores teatrales, bajo el principio de invisibilidad que aplica la danza Butoh, contrastando con elementos de diversos teóricos del teatro contemporáneo, de manera particular con Eugenio Barba; de este modo, se pretende instalar un proceso de selección del material para la construcción de personajes en el teatro.

Para la realización de este estudio es necesario expandir el concepto de presencia como «esta capacidad que desarrolla el actor de transformar su cuerpo y poder entrar a una segunda piel, desnudarse de sí mismo para transformarse en escena»², eliminando todos los movimientos superfluos y ocupando las tensiones necesarias para encontrar su propia lógica corporal; esta característica de presencia se encuentre en la danza Butoh donde se rompe con modelos establecidos o estereotipos:

Esta danza apela al silencio interior, al morir del cuerpo “domesticado”, para dar a luz a otros cuerpos: ancestrales, minerales, cósmicos, vegetales, fuerzas invisibles que nos habitan y se transforman en danza. Ser habitado por el espíritu en lo que nos transformamos y no en la forma en sí, es lo que particulariza y da una gran profundidad al movimiento de quien se sumerge en el butoh.³

² BARBA. 2010, p. 63.

³ RASJID. 2011, p.30.

Es como volver a lo real y a lo sincero de cada uno buscando la libertad de la carne, lo que conlleva a una exploración del inconsciente; liberación de la carne considerada necesaria e importante para la investigación en la escena teatral contemporánea, donde se profundice en territorios técnicos y se haga posible abrir nuevas miradas, para aportarlas a la experiencia actoral interpretativa en la escena teatral contemporánea.

Los bailarines de danza Butoh en sus *performances* hacen visible un estado particular de transformación de su cuerpo, al parecer este estado es fruto de un conjunto de elementos complejos que pasan por el tratamiento de la energía, el flujo de sus acciones, la metaforización del movimiento, y otras operaciones que materializan y evidencian la gran habitación, como un espectro amplio de posibilidades en el cuerpo.

Este trayecto de habitación de la acción del bailarín de butoh, puede ser usado por un actor para conseguir su objetivo de organicidad, estado de disponibilidad y de presencia real de cuerpo y pensamiento, al que Eugenio Barba llama “el cuerpo entero”; es decir, un cuerpo en el que cada uno de sus movimientos esté implicado, en el que exista una decisión, un cuerpo

que cree, en otras palabras un “cuerpo decidido”⁴, que muestre con claridad sus deseos, que tome riesgos y caiga por convicción, no por error. Un cuerpo que toma sus errores con confianza y aceptación, pues los asume como parte de un proceso y no duda al realizar una acción.

Sin embargo, en la base de lo expuesto -de manera subversiva- radica el concepto de cuerpo; al respecto es pertinente, la siguiente cita de la artista visual Doris Salcedo, citada por Varcárcel (2015), al desplegar la visión de su arte en relación con la memoria y la violencia, quien a manera de manifiesto expone:

Yo no creo que la reproducción de una imagen impida la violencia. Yo creo que el arte no tiene esa capacidad. El arte no salva. Y yo no creo que exista redención estética, por desgracia. [...]. Yo creo que en arte no se puede hablar de impacto. Y muchísimo menos de un impacto social; para nada de un impacto político; y un reducido, muy débil impacto en lo estético. [...]. Lo que el arte sí puede hacer es crear esa relación afectiva que pueda transmitir, en alguna medida, la experiencia de la víctima. Es como si la vida destrozada de la víctima, que se truncó en el momento del asesinato, en alguna medida se pudiera continuar en la experiencia del espectador. El momento en que el espectador le da a la obra un momento de contemplación silenciosa.⁵

⁴ BARBA, E. 2010a, p. 57.

⁵ VARCÁRCEL. 2015, p. 12.

Más allá de la dimensión política de sus expresiones, es preciso hacer notar aquella dimensión, de alguna manera performática del arte, al transmitir una experiencia más allá de un objeto estético; en este sentido, las artes “vivas” tienen una pertinencia esencial que viene de su naturaleza propia; es decir, en las artes escénicas, es el cuerpo mismo el que se expone para hacer transmitir esta experiencia. Esta dimensión límite de exposición del cuerpo, pone al objeto “cuerpo” en un plano narrativo complejo.

Es necesario reconocer, que la noción de cuerpo es problemática en cuanto la articulación discursiva pues sobre el mismo tiene que ver una base contextual, en donde el discurso está emplazado. Ana Rodríguez dice al respecto:

Todo problema de estéticas del cuerpo tiene que ver con la capacidad que tenemos de desplazarnos y acercarnos a las concepciones dominantes sobre el cuerpo que están siendo operativas en nuestra época, es decir a la capacidad que tenemos de dar cuenta de las implicaciones de los discursos mayores sobre el cuerpo que están funcionando.⁶

Lo dicho por Ana Rodríguez expone cómo se articularían los discursos sobre el cuerpo; sin embargo, de estar de acuerdo con este punto de vis-

⁶ RODRÍGUEZ, A. 2012, p. 2.

ta, también deja ver una capa de sentido que cubre este punto de vista, y contiene una premisa anterior al hecho de que el cuerpo de cuenta de un discurso dominante; el abordaje profundo del cuerpo, planteada, supone hacer visible el hecho de que en el teatro y en general en las artes vivas, el cuerpo con su narrativa y sus fisuras se expone, independientemente del punto de vista que sobre él se maneje; es en él, en donde se ejerce el acontecimiento escénico, es en la pulsión de su exposición en donde se hace evidente su textura, su escritura, su lectura. Mauricio Barría en su discurso sobre políticas del cuerpo en la *performance*, acota:

...a propósito del Teatro de la crueldad de Artaud, en la cual la crueldad es el acontecimiento mismo del teatro que sucede en el cuerpo del actor, en su historia en tanto se da en su cuerpo. Historia de mi cuerpo o historia que se relata en mi cuerpo, en los cortes y nudos musculares, en los espasmos nerviosos y desplomes capilares, en fin, mi cuerpo como el relato.⁷

Mauricio Barría esclarece este proceso, dado por el hecho de que el acontecimiento del teatro sucede en el cuerpo del actor, es el cuerpo del mismo el que es capaz de constituir una narrativa. Para instalar el análisis propuesto, se precisa además lo dicho por Raquel Guido cuando plantea al respecto:

⁷ BARRÍA, M. 2014, p. 57.

El cuerpo como símbolo de la sociedad, reproduce en su estructuración e imagen, a modo de pequeña escala la estructura misma de la sociedad, sus mitos, fantasmas y juegos de poder encuentran en él su espacio escénico donde expresar y configurar de diferentes maneras –entre ellas la imagen corporal- sus escalas de valores y aconteceres socio culturales.⁸

Según Guido, el cuerpo es aquel dispositivo⁹ que transluce un *habitus*¹⁰; es decir, permite fundamentalmente, entender las dinámicas y entretijos de un grupo social. Las huellas sociales en el cuerpo decantan un producto corporal desde la línea de la “corporeidad”, el cuerpo es capaz de revelar su entorno: «Cuerpo, como símbolo del que se vale una sociedad para hablar de sus fantasmas»¹¹.

Por tanto, se asume este punto de vista, al considerar que el cuerpo no es una máquina compuesta solo por sistemas anatómicos, o tal vez, un organismo organizado para la realización de sus funciones básicas. El cuerpo, en este sentido, debe entenderse como contexto; sus vinculaciones

⁸ GUIDO, R. 2006, p. 34.

⁹ Dispositivo: se refiere a aquella red de elementos que hacen comprensible un entramado de enunciación o discurso.

¹⁰ *Habitus*: Término planteado por Pierre Bourdieu para explicar cómo el cuerpo sería el elemento que puede ayudar a explicar que las personas de un entorno social homogéneo tiendan a compartir estilos de vida parecidos.

¹¹ BERNARD, M. 1980, p. 18.

trascienden lo puramente anatómico, lo meramente social, lo exclusivamente antropológico.

El cuerpo, en este trabajo, será abordado como un todo; se hace total con un contexto que lo explica; un todo que se transforma a través de formas sociales sobre las cuales influye y por las cuales es influido, un todo que claramente recorre trayectos de adaptación. Cuando se habla de lo corporeizado, se pretende establecer un lugar de reflexión, un territorio de pensamiento propio-reflexivo sobre ese mismo dispositivo humano denominado cuerpo, un espacio corporeizado que va más allá del logocentrismo que jerarquiza la conciencia como única forma de conocimiento e impide otras formas de saber; el cuerpo es sede de un saber corporal: «No estoy delante de mi cuerpo, no estoy en mi cuerpo, soy mi cuerpo»¹².

De ahí que para Merleau-Ponty, pensar en el cuerpo como un lugar tan cercano, permite ser uno mismo. Esta forma de replantearse el cuerpo, presupone la realización de un desplazamiento del mismo hacia un espacio de pensamiento y acción sobre sí mismo; es entonces cuando se propone la definición del “territorio otro”, para alcanzar el “cuerpo reflexivo” sobre su

¹² MERLEAU-PONTY. 1975, p. 30.

propia acción, fuera de su propia racionalidad. Deleuzze propone la siguiente interpretación del nuevo territorio alcanzado por el cuerpo:

El cuerpo ya no es un obstáculo que separa al pensamiento de sí mismo, Por el contrario es aquello en lo cual el pensamiento se sumerge o debe sumergirse para alcanzar lo impensado, es decir la vida. No es que el cuerpo piense, sino que obstinado, terco, él fuerza a pensar, fuerza a pensar lo que escapa al pensamiento, la vida.¹³

En opinión de esta investigadora, esta nueva noción de corporeidad necesita emprender una mirada introspectiva, de ahí la relación cuerpo-ideología, tomando en cuenta su historicismo. Esta propuesta conlleva a la idea del cuerpo tomando en cuenta determinadas características para entender lo que se ha llamado: cuerpo reflexivo. Comencemos por la noción de cuerpo.

1. La noción de cuerpo

Un enfoque genético de la noción de cuerpo, conduce al análisis de dos vertientes: una etimológica y otra, histórica. El propósito está en demostrar cómo de la dimensión corporal irrumpen posiciones ideológicas superando el ámbito epistemológico, pues en este están implícitos ámbitos fisiológicos, culturales e incluso, morales.

¹³ DELEUZE, G. L. 1986, p. 251.

Tomado en cuenta su etimología, en diferentes culturas oscila entre los significados: cuerpo-carne. En latín, *caro* significa carne y en determinadas ocasiones, *cuérpo*; según Planella: «La carne no significa el cuerpo en oposición al alma espiritual; significa todo el hombre corpóreo y espiritual, unidad psicofísica, bajo el aspecto de ser débil y frágil»¹⁴.

En griego, *soma*, *somatos* designa el término cuerpo, incluso *soma* está referido al cadáver, es decir solo lo que quedó luego de la vida. Para Platón el cuerpo es un lugar que conduce al error; el cuerpo platónico reúne dos características enuenciadas por Astacio, citado por Planella: «El cuerpo, además de ser cárcel “atrapante” consistía también en ser una especie de “animal”»¹⁵.

Este neoplatonismo es retomado en la Edad Media, donde el cuerpo funciona como la cárcel del alma, al alma le corresponde funciones relacionadas con la voluntad y el entendimiento, funciones superiores del hombre. Se retoma la dualidad platónica cuerpo-alma, rediseñada permanentemente y modelada en el tiempo hasta considerar las políticas del uso del cuerpo como una herencia cercana. A partir de estos epistemes, San

¹⁴ PLANELLA R, J. 2006, p. 20.

¹⁵ Idem.

Agustín plantea la idea de persona como «...un alma que tiene a su disposición un cuerpo mortal»¹⁶.

En virtud de este análisis, el idioma alemán propone un significado de interés, porque emplea el término *leib*, considerado un cuerpo-sujeto-intencional; es decir, el tratamiento del cuerpo dentro de la idea; este va más allá de lo puramente físico, rasgo lingüístico que incluye el campo subjetivo como elemento constitutivo de la persona: lo subjetivo, lo experiencial y lo sensible.

Se presenta con ello una expansión del cuerpo que lo relaciona con otros campos y es aquí donde se sitúa el centro de interés para esta investigación: el cuerpo es además, sensibilidad, energía, carácter de transformación espacial con el cual se logra una transformación. Es una nueva lectura de cuerpo en una dimensión simbólica; así lo define Dusch:

Cuando afirmamos que el Cuerpo Humano es corporeidad queremos señalar que es alguien que posee conciencia de su propia vivacidad de su presencia aquí y ahora, de su procedencia del pasado y de su orientación al futuro, de su anhelo de indefinido a pesar de su congénita finitud.¹⁷

A partir de esta vertiente etimológica, es posible analizar su histori-

¹⁶ Idem.

¹⁷ DUSH. 2002, p. 85.

cidad; su concepción se proyecta en la temporalidad, de ahí su vínculo con las ideologías en la construcción culturológica de la noción de cuerpo, sus usos y manifestaciones; tomando ello en consideración, Raquel Guido, asevera: «La realidad del cuerpo se presenta en cada cultura como una construcción donde se encarnan los valores y normativas vigentes que regulan los comportamientos de los individuos»¹⁸. De ahí el interés de analizar la trayectoria de la noción de cuerpo, desde una perspectiva histórica, asumida en diversas sociedades humanas y cómo estas trascendieron a la cultura occidental.

Volviendo a la edad antigua, el discurso socrático de Platón en Fedón plantea sobre el cuerpo, la siguiente interrogante: «¿Cuándo alcanza el alma la verdad?» , cuya respuesta aclara: «...tenemos que desembarazarnos de él y contemplar tan solo con el alma las cosas en sí mismas»¹⁹. El cuerpo platónico es un cuerpo dual, de cuerpo espíritu donde el cuerpo es fuente de error ligado a un mundo material que no permite la apreciación de la verdad de las cosas.

El cuerpo, en la etapa medieval, apela al estatuto moral y disciplina-

¹⁸ GUIDO, R. 2006, p.36.

¹⁹ PLATÓN. 1957, p. 55.

rio propio de la religiosidad de esa época cristiana, que impone la sujeción del lenguaje del cuerpo al lenguaje de la conciencia; se ahonda en la dicotomía, cuerpo-espíritu, cuando inserta prácticas corporales desde el orden social diseñado en jerarquías: el cuerpo es disciplinado, obediente, en términos metafóricos, es blando, territorio-puente de ayuda a la santidad.

Esta dualidad corporal es transgredida por la presencia de prácticas rituales y populares que generan otras prácticas corporales más libres, puestas en práctica durante las fiestas del carnaval y permiten una subversión de la práctica oficial de lo corpóreo.

Con las tesis de la modernidad, se produce la separación definitiva del territorio del cuerpo del territorio del alma. La filosofía racionalista se cuestiona las relaciones pensamiento-materia y la noción de cuerpo se instituta en el cartesianismo como *res extensa*; o sea, un territorio de reflexión en donde de manera sutil, se dice que el cuerpo a partir de ese momento deja de ser parte de “mí”, para ubicarse como un lugar fuera de “mí”. Dentro de este *status*, el cuerpo es parte de las cosas, generando espacialidad; es decir, entra dentro de mensura cartesiana de ser medido y cuantificado:

Desde su perspectiva el cuerpo humano corresponde a la naturaleza corpórea igual que el resto de las cosas compuestas, por lo tanto no es posible obtener

ninguna certeza de él. En tal consideración el cuerpo es una materialidad circunscrita a un espacio.²⁰

Es decir, es un objeto que “me acompaña”, pero “no soy yo”; un lugar que por la razón, se convierte en inhabitable. La habitación del cuerpo cartesiano está sujeta a la comprensión del objeto cuerpo por la mente, la aproximación al conocimiento del cuerpo no se encuentra por la apelación a los sentidos, el conocimiento del cuerpo cartesiano es un examen intelectual. La concepción cartesiana instala el pensamiento moderno de la ciencia como instrumento objetivo de comprobación y conocimiento, por ello, la dualidad cuerpo-mente tiene en su base esta consideración: el espíritu se entiende como lo racional que el hombre posee y lo diferencia de otras especies y seres.

Esta filosofía es nuclear para la comprensión contemporánea del cuerpo; según Descartes, este hecho permite una legalización de la superioridad humana sobre lo existente, afianza la radicalización de lo racional como inapelable, de lo objetivo como único demostrable, lo científico como incuestionable; el cuerpo es por tanto, parte de esta modelización social

²⁰ GUIDO, R. 2006, p.38.

que cumple de manera versátil el orden único, la belleza única, con eficiente rigor: «Si la razón es única, la belleza es única, debe haber un único método (sistema) de movimiento verdadero. Es en esta época cuando se concibe la idea de una forma de danza universal, reflejo de la *Mathesis universalis*»²¹.

La herencia platónico-cartesiana plantea una explicación de la historia de la noción del cuerpo en los tres últimos siglos. Las expresiones artísticas, en particular las escénicas que ponen al cuerpo como lugar de expresión han recibido la influencia del discurso corporal dualista de corte cartesiano; este estatuto corporal se expresa en manifestaciones como el ballet y el teatro, en la literatura y en la construcción de un *ethos* artístico.

En el siglo XX se han redescubierto las posibilidades sensoriales y saberes del cuerpo, a partir de las diferencias entre el saber corporal (implica una mirada del cuerpo como un organismo profundo de un saber somático que apela a la herencia ancestral del mismo) y otro cuerpo funcional y reflexivo (da origen al concepto de corporeidad). La corporalidad propone que el cuerpo es un organismo separado de su sentir holístico, la corporei-

²¹ TAMBUTI. 2008, p. 7.

dad sería aquel concepto que permite la verificación de un saber contextual un cuerpo desde el cuerpo.

El uso corporal actual hereda de manera implícita, el recorrido histórico de la idea de cuerpo y es en el teatro como arte vivo, donde explícitamente se expone el cuerpo, se edifica mediante la información. En esta línea de pensamiento, el filósofo francés Maurice Merleau-Ponty en su libro *Fenomenología de la percepción* plantea: «somos del objeto y nos confundimos con este cuerpo que sabe del mundo más que nosotros»²².

En este enfoque se basa el concepto de cuerpo reflexivo, ya que el autor propone una sabiduría del cuerpo, la proposición de que «el cuerpo sabe del mundo más que nosotros»²³, por ello genera una sabiduría paralela al saber de la conciencia.

Esta propuesta sobre el saber corporal hecha por Merleau-Ponty, permite pensar el cuerpo como un lugar muy cercano, planteando emprender el viaje por un territorio donde el cuerpo abra un espacio de pensamiento y acción sobre su acción, hacia un territorio “otro” de un cuerpo reflexi-

²² ASCHIERI. 2003, p. 178.

²³ Idem.

vo sobre su propia acción, un espacio que escapa a la pura racionalidad propuesto por la modernidad. Se proponen vías sensoriales igualmente válidas y necesarias para desarrollar formas de expresión de ese conocimiento.

Recurriendo a Merleau-Ponty, este saber está en la noción de corporeidad, porque lo corpóreo dilata totalmente los límites del cuerpo y corporiza las relaciones, el saber, los espacios, el tiempo, con la finalidad de encontrar mayores relaciones; el cuerpo se presenta dilatado y expandido, encontrando una identidad «pues la realidad se inscribe en el cuerpo y desde el cuerpo habla»²⁴.

El cuerpo se convierte en el lugar donde se contrasta la realidad al acumular conocimientos en función del sujeto y concibe la misma realidad de diferente manera; es así posible hablar de cuerpo reflexivo:

El sujeto se constituye, hace su existencia, en la misma situación que vive, y se renueva cada vez. No “está” en el espacio y en el tiempo, sino que los “habita”. En este sentido el cuerpo está pensado como el vehículo de esta actualización, habitando el mundo constantemente.²⁵

La concepción fenomenológica de Merleau Ponty sobre la corporei-

²⁴ GUERRERO. 2012, p. 225.

²⁵ RODRÍGUEZ, M. 2009, p.18.

dad, permite abordar la noción del cuerpo reflexivo, desarrollar un cuerpo que sabe y habita en su movimiento: los fenómenos anteriores pueden transformar o incidir en el espacio donde este se instala, transformando el espacio que habita.

Esta noción de corporeidad ofrece una mirada “otra”, del fenómeno del movimiento e incluye dos conceptos: los modos somáticos de atención (la posibilidad de aprender con el cuerpo) y la noción de reflexividad corporizada; en ellas, el sujeto es observado y plasmado de forma holística, en un acto de transformación y autotransformación humanista y universal.

CAPÍTULO II. EL PRINCIPIO DE INVISIBILIDAD DE LA DANZA BUTOH EN COMPARACIÓN CON EL EFECTO DE ORGANICIDAD DE EUGENIO BARBA

2.1 Cambio de la dramaturgia

El teatro parecería ser el arte del texto puesto en acción, es decir el lugar en donde la historia, anécdota o drama se representa por las acciones

de los personajes. La dramaturgia será desde este punto de vista, el lugar en donde la fábula se refugia para tomar sentido y ser representada. De ser así, el teatro se percibe como un arte destinado a la ilustración de un texto y por tanto, sometido a la supremacía de lo escrito.

La palabra dramaturgia sin embargo, antes de significar un texto hablado o escrito, manuscrito o impreso, significó *tejido*; en este sentido, no hay espectáculo sin texto. Eugenio Barba en su libro *El arte secreto del actor*, al respecto dice: «Lo concerniente al “texto” (tejido) puede definirse como dramaturgia (drama- ergon) o sea, trabajo - obra (ergon); de la acción (drama)»²⁶.

De esta manera, la dramaturgia por tanto no solo es un tejido literario, es además, un tejido de acciones. El hecho de que la dramaturgia se entienda desde el orden de la construcción de acciones, permite pensar la escena como una trama en donde el orden del cuerpo y su estado de organización asiente la emergencia de otras dramaturgias, es decir, otros tejidos de lectura dentro de la escena.

²⁶ BARBA, E. 2009, p. 70.

De esta manera, aparece lo que se ha llamado “dramaturgia del actor” o “dramaturgia de la puesta en escena”: en suma es la aplicación de la mirada sobre los hilos que esos campos entretejen, para desde luego permitir la lectura de los discursos que se forman en la urdiembre de la obra.

El texto en el teatro, desde este punto de vista, es más que la palabra dicha; su lenguaje trasciende más allá del estatuto de lo escrito. Por decir de alguna manera, la escritura de la escena se maneja con formas composicionales que no solo son textuales; esto permite introducir la dimensión corporal como otra forma de escritura pertinente. Si este es el punto de “punto de vista”, el concepto de dramaturgia en el teatro se amplía. La dimensión corporal transforma al cuerpo en una herramienta dramática, ya que será posible escribir con la acción del actor.

El teatro, desde los años sesenta hasta el presente, ha experimentado más allá del texto literario, lugar en donde se centraba su conflicto, el concepto de cuerpo como un recurso teatral fundamental. Jerzy Grotowski dirá de su propuesta teatral:

Todo se concentra en un esfuerzo por lograr la madurez del actor, que se expresa a través de la tensión elevada al extremo, de una desnudez total, de una exposición absoluta de su propia intimidad...el actor se entrega totalmente; es una técnica de trance y de la integración de todas las potencias psíquicas y corpora-

les del actor que emergen de las capas más íntimas de su ser y de su instinto y que surgen en una especie de “tras-simulación”.²⁷

La tran-simulación a la cual alude Grotowski en su libro *Hacia un Teatro Pobre*, no es más que la alusión al oficio del actor en el que, por efecto de su entrenamiento, hace emerger una anatomía específica que permite la instalación del conflicto dramático en el cuerpo: «El impulso y la acción son concurrentes: el cuerpo se desvanece, se quema y el espectador solo contempla una serie de impulsos visibles»²⁸; justo como manifiesta Grotowski, este fenómeno de incorporar una lectura, al tiempo que una escritura del cuerpo, posibilita horizontes compositivos más amplios.

Desde este punto de vista, asumido como investigadora, es este un salto estético-poético determinante para el teatro actual. El teatro, a partir de esta mirada procedimental, tiene constituido un lenguaje corporal que le es propio; en el momento que se propone accionar a partir del cuerpo, cambia absolutamente la forma de componer el sentido de la escena, cambia su lenguaje y permite la formación de otro lenguaje con una gramática autónoma.

²⁷ GROTOWSKI. 2011, p. 11.

²⁸ Idem.

Esta noción del lenguaje corporal es fundamental, ya que el cuerpo y sus dimensiones generan una manera propia de escribir la escena, el cuerpo entonces inaugura claramente la posibilidad de partir de él mismo y de conseguir la creación de un personaje a partir de su propia grafía o escritura corporal, la que puede ser usada en la elaboración de una propuesta escénica.

Muchos estudiosos de la escena y directores de teatro como Eugenio Barba y Jerzi Grotowski, plantean una dramaturgia que usa la idea de “cuerpo orgánico”, entendiendo este concepto, no desde la acepción de un cuerpo realista, sino desde el cuerpo real. Una corporeidad escénica donde la escritura escénica no está marcada por una grafía literaria (texto-textual), sino por una grafía corporal (texto-corporal); esta permite niveles de sentido propio²⁹, y quizás más auténticos.

Con el transcurso de los años me había acostumbrado a definir el trabajo del actor como dramaturgia del actor con este término me refería tanto a su aporte creativo en el crecimiento de un espectáculo como a su capacidad de enraizar lo que contaba en una estructura de acciones orgánicas.³⁰

²⁹ El espectador se conmueve mirando el cuerpo del actor su accionar en el escenario, este texto que no es textual permite hacer emerger un discurso escénico más potente y empático con el espectador.

³⁰ BARBA, E. 2010b, p. 63.

Ser orgánico en el escenario, no será jugar al artificio de representar: ser orgánico en el escenario será tener un cuerpo en vida, manejar un bios³¹ escénico des-pragmatizado de su función cotidiana, para convertir el cuerpo en poesía; de esta manera, nace otro territorio, el territorio del cuerpo en el cual se puede habitar y desde el cual se puede edificar otro edificio dramático.

Desde la perspectiva corporal, basada en la concepción fenomenológica, la dramaturgia se considera como el espacio donde el cuerpo se afecta para “ser” y “estar”, ser del mundo o ser en el mundo, es esta la importancia de la experiencia de Merleau Ponty acerca de la conciencia de ser, y de existencia en la experiencia y unión de la percepción y acción, ya que solo es posible verlo por sí mismo y desde él.

La implantación del régimen del cuerpo, como propiciador de la escena, no solo tiene que ver con la emergencia de una nueva dramaturgia, atiende además a la constitución -a nuestro modo de ver- de una forma estética otra; es decir, el cuerpo abierto, expuesto, es el constructor de sentido

³¹ La noción Bios escénico viene del vocabulario de la Antropología teatral de Eugenio Barba para definir aquella característica de la acción que trasluce la vida de la acción, o la presencia de la misma cuando se ejecuta; el bios se relaciona con la noción de organicidad.

discursivo y este paso compositivo plantea la desintegración de la fábula o la historia contada, para asumir que el cuerpo cuenta su historias en base a la sutilidad de su exposición.

La organicidad, que desde este punto de vista, está marcada por la manera en cómo el cuerpo en un estado dilatado³² puede sostener por sí solo, mostrando todas las características de la escena; es por ello, que se entiende por “orgánico” según E. Barba: «aquel movimiento de cualquier persona que pone en juego la propia experiencia del mismo movimiento en el observador»³³.

Esta información visual genera el cuerpo habitado del actor, se concreta en un estado de modificación del espectador, al punto de ser conmovido por la acción del cuerpo del actor; este efecto de modificación que sufre el espectador, Eugenio Barba lo denomina “sinestesia”; es decir, el sistema de lectura del espectador sobre el cuerpo del actor: «La sinestesia es la sensación interna en el propio cuerpo de los movimientos y tensiones

³² El cuerpo en estado dilatado es una noción que Eugenio Barba incorpora en su libro *Canoa de Papel*, para referirse a aquellos estados de trabajo en donde el cuerpo ha alcanzado un estado propicio para la ejecución actoral.

³³ BARBA, E. 2010b, p. 63.

propias y ajenas»³⁴. A través de esta especie de comunicación que se entabla entre el actor y el espectador, se genera una sensación *aptica*³⁵ al momento de la ejecución de la acción por el actor.

Al analizar minuciosamente la complejidad de esta relación sinestésica referida, se presenta un elemento que debe ser analizado profundamente para esta investigación: el actor tiende un puente de comunicación con el espectador; esto se produce a partir de asumir dentro de la ejecución de su acción, una determinada calidad de movimiento que genera una anatomía o cuerpo del actor haciendo desaparecer su cuerpo cotidiano para hacer aparecer “otro” cuerpo convertido en elemento significativo por sí mismo y sin más para el espectador.

Ello se traduce en que el cuerpo del actor entra en relación con el espectador, debido a esta metodología de trabajo corporal que traspasa el texto vocal para el espectador, más allá del texto vocal emitido por el actor o de cualquier otro mediador de la escena. El cuerpo del actor se invisibiliza,

³⁴ Ibidem, p. 35.

³⁵ La característica *aptica* de la acción viene del griego “hápto”, referido al tocar relativo al tacto, es en suma aquella acción que hecha o realizada parece tocar al espectador.

desaparece, para hacer emerger otro cuerpo con características de organicidad.

El trabajo del actor se me aparecía bajo otra luz, se consideraba al espectáculo como un organismo vivo que susurra en el cual convivían diferentes dramaturgias. La tarea del actor ya no era justificar la psicología de un personaje, sino desarrollar su dramaturgia a través de acciones físicas y vocales. Esta dramaturgia daba vida a una presencia escénica que ponía en acción mi dramaturgia de director y posteriormente la del espectador.³⁶

Barba, en su investigación, descubre aquel puente sinestésico de comunicación en la ejecución del actor; es decir, constata que existen características en el cuerpo entrenado del actor, provocando que el espectador note y se afecte con su accionar.

Estas características especiales del cuerpo del actor, le proporcionan una nueva anatomía, un estado de expansión o un estado dilatado que hace desaparecer sus características físicas ordinarias, para incorporar otras que son válidas para la escena. Esta característica de desaparición del cuerpo cotidiano del actor o estado de invisibilidad, hace que el cuerpo del actor sea leído como texto corporal.

³⁶ BARBA, E. 2010b, p. 65.

2.2 Efecto de organicidad

Barba plantea la noción de organicidad, como aquella cualidad de la acción del actor que es creíble: «En el teatro y en la danza el término orgánico se usa como sinónimo de vivo o creíble»³⁷.

Por tanto, el actor, en su trabajo sobre el escenario, reúne ciertas condiciones en su ejecución que le permiten visibilizar un resultado creíble. Esta situación sinestésica aparece en el cuerpo del actor cuando emerge un estado específico de su acción, y dicho estado lo vuelve vivo y verosímil.

La cualidad de organicidad o de presencia de un actor en el escenario, tiene que ver con su estar o más bien -según lo detallado anteriormente- con su vivir o habitar. La capacidad de habitación del actor en su cuerpo plantea una inversión profunda de la presencia.

Se habla de habitar, porque la palabra habitar permite graficar la profundidad de la inversión del actor en la ejecución de su movimiento, la capacidad de habitar del actor sobre su cuerpo implica la movilización de un estado de presencia profundo. Julia Varley, actriz del Odín Theatre, en su

³⁷ Ibidem, p. 241.

libro *Piedras de Agua*, al referirse a su experiencia con la presencia, expresa: «Defino para mí mismo la presencia escénica, como un cuerpo que respira y cuya energía se mueve»³⁸, es decir, un cuerpo que está en un nivel de concentración máxima sobre su estar:

Para mí una actriz es orgánica cuando la energía, o sea la respiración de las células fluye en todo su cuerpo, se desarrollan solo las tensiones necesarias traídas por ondas continuas de nuevos impulsos, cada parte del cuerpo participa de la acción al detalle, concordando o discrepando³⁹.

La definición de “presencia” de Julia Varley, advierte la característica de organicidad en la implicación de cada célula del cuerpo y su energía en la ejecución de la acción; a esa evocación del cuerpo, la hemos denominado -a la manera de Maurice Merleau Ponty- *efectuación*. La movilización total del cuerpo hacia la *efectuación* de la acción, solo es posible si el cuerpo no solo está, sino habita el movimiento, se convierte en un cuerpo que hace visible lo invisible.

El pensar la acción desde el análisis anterior, implica comprender cómo un cuerpo, con una energía determinada, puede hacer emerger un estado para que la *efectuación* del actor sea visible, la danza Butoh llamaría

³⁸ VARLEY, J. 2007, p. 60.

³⁹ Ibidem, p. 61.

a esta misma condición de transformación del cuerpo y la efectuación de la acción “principio de invisibilidad”. A esta condición técnica se apela en el presente trabajo investigativo: el efecto de organicidad parecería el resultado de una condición específica del cuerpo, en la misma línea de análisis que el “principio de invisibilidad” aportaría con un camino para esa condición de transformación.

En este sentido, lo analizado en el párrafo anterior, parece esbozarse como un trazo de conexión entre la noción de organicidad y la característica de invisibilidad de la danza Butho. Esta conexión de términos permitirá comprender por contraste, la esencia del fenómeno abordado; a esta reflexión contribuye Hans Thies Lehmann, al referirse a la danza:

No por casualidad la danza es el lugar donde las nuevas imágenes corporales pueden leerse con mayor claridad. En ella se marca drásticamente aquello que resulta especialmente característico del teatro post-dramático, no formula sentido, sino que articula energía, no presenta una ilustración, sino un actuar. Todo aquí es gesto.⁴⁰

Estos elementos de la danza actual parecen poner su centro compositivo, más que en cualquier otro elemento, en la “articulación de la energía”; es decir, en la explicitación de un estado energético del cuerpo del bailarín

⁴⁰ LEHMANN. 2015, p. 345.

que permite una lectura particular. Thies Lehmann explica al respecto:

El cuerpo parece desencadenar energías desconocidas u ocultas: se encuentra expuesto, como su propio mensaje y, al mismo tiempo, como algo extremadamente ajeno a sí mismo: lo propio es *terra incógnita*, ya sea porque en la crueldad ritual se busca el extremo de lo soportable o porque lo siniestro y ajeno al cuerpo es empujado a la superficie (a la piel) a través de la gesticulación impulsiva...⁴¹

Como expresa el autor, es el impulso que configura la operación de memoria reflexiva del cuerpo mismo; resulta interesante abordar este fenómeno propuesto en el capítulo anterior referido al presente análisis: pensando que desde la danza parecería haber una exploración parecida; consta que la plataforma del cuerpo y sus proyecciones de análisis contienen más que el teatro de manera particular, al arte escénico en general.

2.3 Noción de invisibilidad en la danza Butoh

2.3.1 Danza Butoh

A manera de introducción, se considera de gran importancia realizar una revisión del origen de la propuesta de la danza Butoh, a fin de contextualizar esta manifestación.

El Butoh es una expresión de la danza contemporánea, que aparece como reacción al desastre sufrido por Japón luego de la Segunda Guerra

⁴¹ Idem.

Mundial. El contexto dramático, dado el desastre ambiental producido a raíz de la masacre atómica, emerge una forma de danza que apela al devenir del espíritu: «El Butoh surgió como un movimiento dancístico que apunta a la búsqueda de una nueva identidad, busca dar sentido a una sociedad tras la derrota»⁴².

Su nacimiento determina el alejamiento del interés de los bailarines de Butoh, por aquello que la danza denominaba hasta ese momento, técnica; es decir, el dominio virtuoso de la codificación de movimientos: «Más que un género artístico, la experiencia butoh fue un operador cognitivo, que desestabilizó presupuestos acerca de la conciencia humana, de la relación entre la vida y la muerte y de la posición del hombre frente a la naturaleza...»⁴³.

2.3.2 Noción de invisibilidad

La forma en la que el Butoh evoca el material sobre el que luego opera, permite en primer lugar entender la condición del cuerpo que necesita para la *efectuación* de esta danza; en segundo lugar, también permite analizar los mecanismos de entrenamiento con los que este material antes

⁴² GUIDO, R. 2006, p.121.

⁴³ COHEN. 2013, p. 9.

descrito, emerge; finalmente, en tercer lugar, permite analizar aquellas operaciones a las cuales apela el bailarín de danza Butoh para manejar un material concreto de trabajo donde se genera el espectáculo de Butoh; todo ello, permite estudiar la condiciones de organicidad que este material contiene.

Así, descrito el proceso de esta cadena sutil de trabajo, se esclarece que las rutinas por las que transita el bailarín Butoh no tienen el interés de normativizar, ni homogeneizar una práctica que encuentra su fuerza precisamente en la exploración de las dimensiones del cuerpo, que plantean no memorizar⁴⁴ su nivel de efectuación; el alejamiento de la normatización del cuerpo, establece que el énfasis esté en la inversión del cuerpo en el movimiento; este hecho parece ser el lugar genético de la danza Butoh, no en vano se plantea como principio fundamental, el alejamiento del virtuosismo, para hacer nacer la “racionalidad del cuerpo”.

La danza Butoh propone la rebelión de la carne como una danza dionisiaca en la que el cuerpo no se mueve sino que es movido, no danza sino que es danzado por

⁴⁴ Con esta expresión nos estamos refiriendo a la particularidad de los bailarines de butoh de apelar a un cuerpo dispuesto pero renunciar a recetas de movimiento, paradójicamente en el butoh lo aprendido y repetido como rutina pierde el valor técnico. Esto no quiere decir que no se fijen secuencias de movimiento que se respeten y se puedan repetir, pero hay un nivel altísimo de improvisación dentro del esquema ya integrado.

aquellos impulsos provenientes de lo más profundo de nuestra humanidad.⁴⁵

Esto quiere decir, que la danza deja de ser una expresión mecánica donde el cuerpo es un instrumento para el movimiento, para convertir el danzar en un encuentro con un cuerpo que provoca un movimiento: «El cuerpo es más que la forma, ya no es el vehículo para la expresión, sino que es el contenido mismo de la expresión y se transforma»⁴⁶. No se trata de danzar con el cuerpo, se trata de danzar en el cuerpo, se trata de danzar con el espíritu donde se hace visible lo invisible como un estado de presencia del cuerpo.

Es por ello que el Butoh plantea un territorio rico de investigación para el campo de la dirección, ya que la energía del cuerpo conseguido por un bailarín de Butoh puede ser usada por un actor; por ello, se ha descrito en el presente capítulo y en el anterior, que el estado de organicidad estudiado por Barba, parece complementarse con el cuerpo y su transformación nacido del entrenamiento del Butho.

Es así como se reconoce en el principio de invisibilidad de la danza Butoh, como una herramienta central del entrenamiento del bailarín; este

⁴⁵ MATOSO. 2006, p. 179.

⁴⁶ ASCHIERI. 2006, p. 177.

entrenamiento que hace emerger su estado de transformación, es considerado de suma importancia para incorporarlo dentro de este estudio, mediante un mapa de entrenamiento para un actor, que permita el encuentro del material para la construcción de un personaje a partir de este principio.

2.4 Principio de invisibilidad

El principio de invisibilidad en la danza Butoh «se basa en las posibilidades del cuerpo para expresar su estado de transformación a partir de y por sí mismo»⁴⁷. Según Patricia Aschieri, la noción de invisibilidad consiste en aquella capacidad de evocación de un estado del cuerpo que se ubica más allá de lo aprendido. El principio de invisibilidad no apela a la desaparición del cuerpo como tal; la noción de invisibilidad del butoh hace aparecer un cuerpo emergente, que busca a través de sus canales, una evocación sensible.

Este otro cuerpo que emerge, no es un cuerpo educado, intenta apelar a la no domesticación del movimiento; es en estas condiciones, que es or-

⁴⁷ Ibidem, p. 172.

gánico por sí mismo, no se cuenta al cuerpo bajo una perspectiva instrumental, no sirve para la acción sino es la acción misma.

La invisibilidad del cuerpo en la danza Butoh, no busca estados intermedios de movimiento, sino, ejercer en la calidad del cuerpo, una suerte de polaridad, nunca intermedia o neutra, siempre extrema: lo blanco versus lo negro, lo masculino versus lo femenino, lo santo versus lo profano.

Esta danza apela al silencio interior, al morir del cuerpo “domesticado”, para dar a luz a otros cuerpos: ancestrales, minerales, cósmicos, vegetales, fuerzas invisibles que nos habitan y se transforman en danza. Ser habitado por el espíritu en lo que nos transformamos y no en la forma en sí, es lo que particulariza y da una gran profundidad al movimiento de quien se sumerge en el Butoh.⁴⁸

La potencia de incorporar estos rasgos danzarios, ayuda a encontrar una arquitectura física precisa, que permite la edificación de un sistema de partituras corporales que no estén mediadas por la emoción, sino por el territorio de lo corporal.

...la danza es simple afirmación, porque hace del cuerpo negativo- el cuerpo vergonzoso- uno radiantemente ausente. El butoh hace precisamente lo contrario, muestra el cuerpo vergonzoso, hace apología de ese cuerpo otro, irreconocible, que no queremos ver. Es en este cuerpo donde la danza aparece como lugar de re-

⁴⁸ COHEN, 2013, p. 8.

flexión, reflexión que puede introducir nuevas formas de creación. La reflexión implica el trabajo de la imaginación radical del sujeto.⁴⁹

Según Verónica Cohen, la danza anida en el cuerpo del bailarín para hacer presente una corporalidad traumática; es por tanto, un lugar de exploración de lo oculto y protegido por la máscara cotidiana, donde el actor indaga por «...el gesto que deja de estar pautado por los códigos sociales, para dar lugar a una gestualidad no reglada, que irrumpe desde el inconsciente»⁵⁰.

La necesidad de intensificar la presencia del bailarín en la danza Butoh, crea el efecto contrario; es decir, no estando, eliminándose e invisibilizándose se intensifica el “estar del cuerpo”⁵¹ y permite el ejercicio del oficio del actor, esto lo sostiene Martineau cuando dice: «...en la escucha íntima del cuerpo el oído percibe el nosotros. Con su atención volcada hacia sus huesos, el cuerpo percibe lo común y su movimiento hace ver que lo invisible, cuya materialización podrían ser los huesos, obra en el mundo»⁵².

⁴⁹ Ibidem, p. 10.

⁵⁰ ASCHIERI. 2006, p. 126.

⁵¹ Se refiere a la parte del oficio del actor-bailarín de estar vivo y presente en el escenario.

⁵² MARTINEAU. 2011, p.78.

Este elemento es central en la acción del actor, porque plantea al igual que el efecto de organicidad descrito en el capítulo anterior, la visibilización de un cuerpo invisible. Barba dice sobre el efecto de organicidad: «Por orgánico entiendo las acciones que generan compromiso cenestésico en el espectador y le resultan convincentes, cualquiera sea la convención o el estilo del actor»⁵³.

A partir de lo expresado por Barba, se considera al personaje como contenedor de un proceso donde el actor ha trabajado con un cuerpo atávico, un cuerpo en donde su lugar de enunciación permite evocar la memoria, lo genético; este territorio de evocación permite un conocimiento íntimo y personal, y así el conocimiento y la memoria, se transforman en una herramienta válida para la construcción de personajes.

Esta manera emergente de hacer danza, se ha expandido y consolidado una poética particular que centra su atención en la presencia del bailarín-butoh sobre el escenario. Se comprenderá este concepto como «la presencia del celebrante Butoh como la capacidad que tiene el actor de des-

⁵³ BARBA, 2010b, p. 63.

pojarse de su cotidiano»⁵⁴. Este intérprete genera una presencia viva y eficaz en el escenario: «El bailaror de butoh intenta capturar la sutileza del alma (...) el alma no está ahí para que a otros les guste. Está ahí para expresar lo que tiene que expresar»⁵⁵.

2.5 Cómo se integra la noción de invisibilidad dentro de la dramaturgia corporal

Todos los seres humanos se han acondicionado a las formas sociales y culturales del manejo mental y corporal, que ofrece una forma de conducta colectiva; esta aculturación mental y física aprendida, da como resultado una serie de estereotipos no pensados, sino como producto de una acción-reacción cotidiana; Eugenio Barba dice: «Para lograr esto primero hay que hacer morir al propio cuerpo, a la cultura que lo ha moldeado, para hacerlo renacer mediante nuevas tensiones para transformarlo en un cuerpo dilatado dueño de la totalidad de sus posibilidades»⁵⁶.

Un cuerpo dilatado es el abandono de las tensiones cotidianas para encontrar un nuevo tono muscular que hace que se irradie una energía dife-

⁵⁴ PINO. 2010, p. 57.

⁵⁵ COLLINI. 1995, p. 37.

⁵⁶ CARDONA. 2016, p. 27.

rente, convirtiéndose en un cuerpo orgánico; la organicidad se hará evidente a partir del elemento estésico: «la cenestesia es la relación interna, en el propio cuerpo, de los movimientos y tensiones propias y ajenas»⁵⁷; esto quiere decir, que la relación estésica entre el actor y el espectador hace evidente algo presente en el actor que el espectador asume, puede leer y le conmueve.

En esta propuesta de investigación, se considera que la noción de invisibilidad se integra al proceso de construcción de un personaje como un camino metodológico y de entrenamiento válido, que permite hacer destellar los momentos de vida en el cuerpo del actor; la invisibilidad es el vaciamiento del cuerpo del actor, un vaciamiento activo, que se aleje de una relación con el pensamiento, esto hace que emerja un estado diferente, y en este abandonarse, encuentre otra corporalidad, que apele a un lugar de conmoción del espectador.

CAPÍTULO III. DE LA TEORÍA A LA PRÁCTICA

⁵⁷ BARBA. 2010b, p. 63.



Ilustración 1 Fotografía Karla León

3.1 La referencialidad metodológica del proceso de creación de la obra de teatro “En Medio de la Frente” y su resolución

En este capítulo se analiza el montaje de la obra del teatro “En Medio de la Frente”, trabajo que contiene y pone en juego desde el minuto 6.16 al minuto 10:55, la experiencia práctica trabajada bajo el formato de laboratorio teatral, con la noción del principio de invisibilidad analizada

para el campo de la dirección de actores, tomado como referente investigativo para este trabajo⁵⁸.

El examen de cómo funcionó el principio de invisibilidad dentro del montaje “En medio de la Frente”, supone reflexionar sobre los procedimientos usados en ese proceso de montaje; esta consideración inicial plantea una primera proposición en el orden de considerar, que el proceso creativo es en sí mismo un espacio en el que germinan los objetivos de estudio para las artes vivas. Carlos Solorzano dirá, que es en el proceso creativo en donde se hace emerger un procedimiento metodológico válido para el campo de la investigación en artes escénicas:

Creemos que el investigador teatral debe ser ante todo, un estudioso que reflexione sobre el ser humano mediante la observación y el análisis de cualquier acción teatral, con el fin, de vincular ya sea esta con otros acontecimientos sociales y culturales o para incorporar los avances y resultados de sus trabajos al fenómeno mismo de la creación teatral, en la medida en que todo proceso de investigación es también en sí mismo un acto creativo.⁵⁹

De esta manera, la investigación en artes escénicas en general y en esta tesis en particular, es una labor en donde la observación directa del

⁵⁸ Debido a las características de este capítulo, es necesario en determinados eventos, tomarse la licencia de asumir la primera persona, no propia para presentar resultados investigativos. La autora.

⁵⁹ SOLORZANO. 1999, p. 77.

trabajo y los ensayos concurren a consolidar el material de investigación sobre el cual se analizan las apuestas teóricas planteadas; esta condición ha implicado la instrumentalización de un proceso dialéctico de continua evaluación y contraste, entre la información teórica y la información que el proceso creativo fue mostrando en su desarrollo.

3.2 La evidencia del principio de invisibilidad

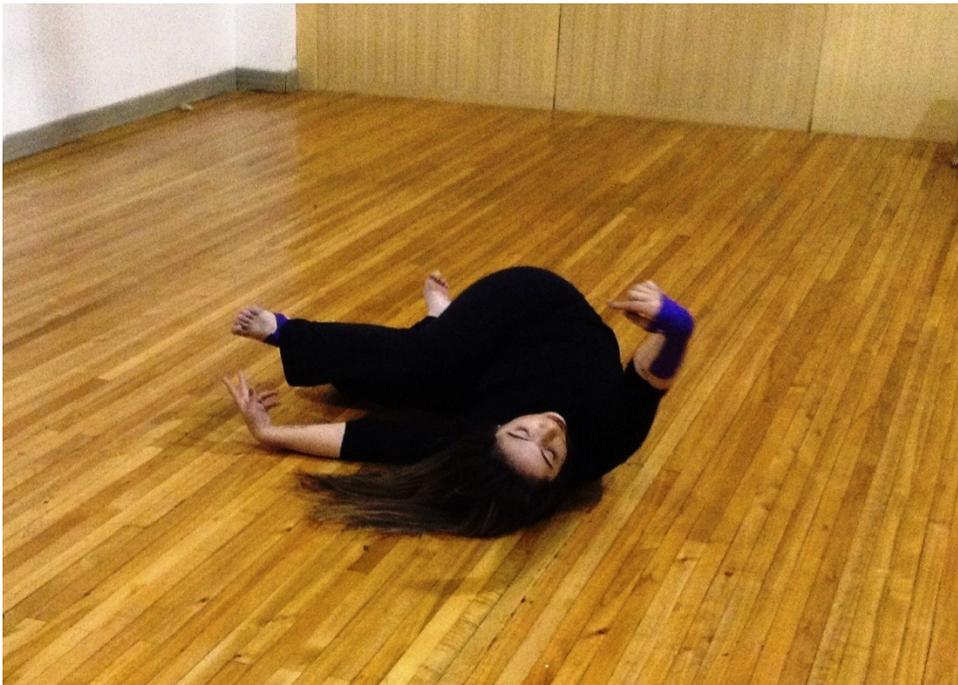


Ilustración 2 Fotografía Augusta Angamarca V.

Se considera el principio de invisibilidad como aquel fenómeno que sucede en el cuerpo del actor, permite hacer visible el acontecer de su pre-

sencia, y se produce por la interacción de cuatro elementos presentes en los cuerpos de los bailarines de Butoh investigados en esta tesis.

Con el propósito de analizarlos y aplicarlos dentro de un proceso de creación actoral, estos elementos son: el entramado de tensiones musculares; el manejo preciso del movimiento; la sintaxis de la energía y la metaforización como devenir del movimiento.

Según define este planteamiento, si las cuatro condiciones se cumplen en la ejecución de una acción por parte del actor, su movimiento acontece; esto quiere decir, que dicho movimiento tiene tal condición que permite visibilizar la condición de presencia en el actor. Lo anterior plantea que la verosimilitud de la actuación de un actor puede también encontrarse por vía corporal. Este punto constituye un acercamiento a lo planteado por Jerzi Grotowski en su libro *Hacia un teatro pobre*: «La nuestra es una vía negativa no una colección de técnicas, sino la destrucción de obstáculos»⁶⁰.

Las características del efecto de un cuerpo presente, que en esta tesis es denominado “principio de invisibilidad”, deviene en un estado particular

⁶⁰ GROTOWSKI. 2011, p. 11.

de presencia, visible en el cuerpo de la actriz y que en este estudio se trata de diseccionar para explicarlo.

Con ello, se observa como el teatro físico –en cuanto calidad de fisicalidad que da presencia al actor en la ejecución de sus acciones– permitiría al igual que la danza Butoh, generar un espacio de efectuación del cuerpo del actor bailarín efectivo de la escena; de alguna manera recogido en lo expresado por Grotowski en su libro *Hacia un teatro pobre*.

Nuestra labor significa explorar sus posibilidades –las del actor- hasta el máximo...El actor vuelve a nacer, no solo como actor sino como hombre y con él yo vuelvo a nacer. Es una manera muy torpe de expresarlo pero lo que se logra es la total aceptación de un ser humano por otro.⁶¹

A continuación, se desarrollan los elementos del principio de invisibilidad, estudiando a detalle y explicando cómo estos elementos funcionaron en el montaje de la obra “En Medio de la Frente”.

⁶¹ Ibidem, p. 20.

3.2.1 Entramado de tensiones musculares



Ilustración 3 Fotografía Augusta Angamarca V.

El estudio del principio de invisibilidad de la danza Butoh, ha permitido entender cuáles son los procesos anatómicos y energéticos que se producen en el proceso de transformación en el cuerpo del actor; a este fenómeno, en los capítulos anteriores, lo hemos llamado “efectuación”⁶² de la acción del actor, tomando este término de los conceptos expuestos por Merleau Ponty. Esta instancia de transformación del actor, hace visible la

⁶² La palabra efectuación es usada por Merleau Ponty, para hablar de la capacidad del cuerpo de aprender y usar esta información aprendida en una especie de memoria corporal que se asimila a un corpus de conocimiento; es decir, según Merleau Ponty se conoce a través de las operaciones mentales, y también con el resto del cuerpo como un propiciador de un saber experiencial.

anatomía de un cuerpo, el cual ha sido útil dentro del diseño del plan de dirección de actores, denominado, orgánico.

El efecto de organicidad en la experiencia expuesta, funciona para el actor a través del accionar de una calidad muscular que pulsiona y constituye una anatomía “dilatada”. A lo largo del trabajo con la actriz, en el montaje de “En medio de la Frente”, la evidencia de un entramado de tensiones musculares a la cual hemos llamado “sistema de tensiones musculares”, le permiten a esta, alcanzar precisión y fluido en el accionar de sus movimientos; Jerzi Grotowski se refería a este elemento y lo expresa así en su libro citado: «Si el actor no está consciente de su cuerpo, no puede penetrar en sí y revelarse a sí mismo. El cuerpo debe liberarse de toda resistencia; debe cesar virtualmente dejar de existir»⁶³.

La premisa de inexistencia o el dejar de existir del cuerpo, a la que alude Grotowski, está mediada por la habilidad de penetración y la conciencia de sí mismo de su cuerpo, por tanto, el uso pertinente o adecuado del cuerpo. “La” experiencia en la dirección actoral, de acuerdo con lo di-

⁶³ GROTOWSKI. 2011, p. 30.

cho por este autor, pasa por la incorporación de un entramado de tensiones musculares que hacen asir al cuerpo de una presencia específica.

Dentro del proceso de creación, se le pide a la actriz realizar ejercicios de improvisación, proporcionándole premisas específicas, las exploraciones corporales demuestran la incorporación de tensiones que instalan una calidad, un cuerpo que por efecto de las mismas, emerge la inexistencia aludida por Grotowski, es decir el abandono de una cotidianidad del cuerpo de la actriz.

La tensión muscular en la actriz es trabajada no como un nivel de tensión aislado; no existe una parte en el organismo fragmentado. La actriz se entrena y emergen cambios tensionales en su musculatura total, estos cambios funcionan en la integralidad del cuerpo, donde aquello que ocurre es parte de la trama global; en este sentido, toda acción o tensión surge entendiendo que el organismo de la actriz está relacionado con un movimiento y ese movimiento relaciona, conecta y atraviesa todas las partes del cuerpo. (Ver anexos 1 y 2)

El entramado de tensiones musculares le permitió generar secuencias concretas, materiales vivos que tienen dos condiciones. La primera se refiere al hecho de que el movimiento altera el cuerpo entero en su accionar, y

la segunda condición observada, es la evidencia de la desaparición de un cuerpo cotidiano.

Este efecto solo se logra, cuando las premisas del trabajo se dirigen hacia el entendimiento de que en el cuerpo humano funcionan una serie de procesos altamente especializados, que estructuran al cuerpo como un entramado fluctuante e interrelacionado, con un interior y con un exterior.

Toda la información que nace de este conjunto de relaciones, afecta al movimiento del cuerpo. El cuerpo, como una red, se integra donde el movimiento es el producto de la influencia de esos elementos, tanto internos como externos, y se revela en el entrenamiento una red de conexiones relacionales; al respecto Grotowski dirá:

Cuando descubrimos un día que la esencia del teatro no se encuentra ni en la narración de un evento, ni en la discusión de una hipótesis con el auditorio, ni tampoco en la representación de la vida tal y como parece desde afuera y ni siquiera en una visión, que el teatro es un acto que se expresa en los organismos de los actores, frente a otros hombres, cuando descubrimos que la realidad teatral es instantánea y no una ilustración de la vida, sino algo ligado a la vida.⁶⁴

El entramado de fuerzas que devienen en tonalidades musculares, se hacen visibles en el cuerpo en la ejecución de improvisaciones dentro del

⁶⁴ Ibidem, p. 79.

proceso de creación; estas son consideradas parte constitutiva de la noción de “cuerpo reflexivo” y con ello, una esfera del pensamiento del cuerpo que se vislumbra como una vasta red de relaciones que se modifican entre sí constantemente; la interconexión y la cualidad repetitiva de las partes de un sistema, dan cuenta de la naturaleza fractal de un entramado que abraza la cualidad de totalidad.

Como resultado de la práctica artística, cuando el cuerpo se mueve, debido al trabajo desarrollado con la actriz, se observa cómo se mueven cuerpo y memoria, cuerpo y energía, en un complejo entramado que comprometen el movimiento de la totalidad del mismo; al hablar de totalidad, se explicita la noción, de que “somos un todo- parte” conformado por partes diferenciadas.

Cuando el actor Noh abandona el escenario porque el espectáculo en el sentido estricto de la palabra, ha terminado, adopta una actitud extraña, sale muy lentamente cual si su salida fuese parte integrante del espectáculo y en ese momento no es el personaje pues la acción de este ha terminado pero todavía no es el actor en su realidad y cotidianidad. El actor representa de alguna manera su propia ausencia, pero esta tiene un valor en cuanto espectáculo, y por tanto es una ausencia presente...de modo arbitrario porque no he podido encontrar palabras más exactas he hablado de cuerpo ficticio. No ficción dramática, sino cuerpo que concentra todas sus fuerzas en cierta zona ficticia, que finge no una deter-

minada ficción sino una especie de transformación del cuerpo cotidiano a un nivel pre-expresivo.⁶⁵

El entramado muscular, pensado como la suma de partes diferenciadas que hacen funcionar un todo energético, se articula con otros elementos como parte funcional de una estructura anatómica, que concreta la precisión de acciones con base en el esquema descrito en este punto.

La utilización adecuada de las tensiones musculares gesta un cuerpo preciso de acciones, permite la densidad del movimiento que hace visible un fluir de la acción constituyendo una conformación del principio de invisibilidad de la danza Butoh estudiado para esta tesis.

3.2.2 Precisión en la ejecución de la partitura

“El ritmo es una emoción que se descarga en movimientos ordenados”.

Platón

Un segundo elemento, observado con gran atención en las diferentes fases del proceso creativo, se refiere a la evolución del nivel de precisión en la ejecución de las acciones de la actriz al interior de las secuencias construidas en la obra “En Medio de la Frente”; otro elemento está relacio-

⁶⁵ BARBA. 2009, p. 276.

nado con el fenómeno de la organización o textura que asume el cuerpo en la ejecución de las diferentes secuencias.

La manera en cómo despliega la actriz las tensiones musculares en el marco de su ejecución, hace que nazca la orquestación de un movimiento diferente; Eugenio Barba se refiere a esta operación diciendo: «El actor o bailarín es aquel que sabe grabar el tiempo. Es decir esculpe el tiempo en ritmo y dilata o contrasta sus acciones»⁶⁶.

Para este autor, el ritmo se deriva de la palabra griega *rhythmos* del verbo *rheo*, fluir; significa literalmente, “manera particular de fluir”. Es así que el fluir del movimiento en la ejecución de la actriz permitió observar además, una calidad precisa de movilización del cuerpo.

La idea del fluir del movimiento permite observar el segundo elemento del principio de invisibilidad sobre la precisión de la ejecución de la partitura. Esto significa, que a medida que el proceso avanza, se comprueba que los movimientos del cuerpo de la actriz son precisos debido a la gestión del ritmo que genera un control en el fluir de la acción, en donde están

⁶⁶ Ibidem, p. 296.

implícitos también la gestión de la energía de las acciones, el control de la fuerza de la tonicidad muscular y la gestión del fluir en el espacio.

Todos estos valores del movimiento se encuadran dentro de una acción y devienen en la observación de un cuerpo que se despoja del peso, de la energía y de la fuerza cotidiana, para hacer ver de manera clara, calidades precisas de ejecución de las acciones, elemento que en el desarrollo del proceso creativo fue clave para la construcción de las secuencias que finalmente se utilizaron dentro de las partituras usadas en el montaje de la obra.

Tal vez, el autor que más ha estudiado este campo de trabajo de los actores y actrices es Eugenio Barba; a este respecto, dirá en su libro *El Arte Secreto del Actor*:

Durante un espectáculo el actor-bailarín hace fluir al sensorializar aquello que cotidianamente experimenta de modo abstracto: el tiempo medido por relojes o calendarios. El ritmo materializa la duración de una acción a través de una línea de tensiones homogéneas o variadas. Se experimenta sensorialmente como una pulsación una proyección hacía algo que a menudo se ignora, un fluir que se repite y varía, una continuidad que se niega. Al grabar el tiempo, el ritmo lo vuelve tiempo-en-vida.⁶⁷

⁶⁷ Ídem.

Ha sido de interés, observar que el material a partir del entrenamiento y el proceso de montaje, fue variando paulatinamente hasta desarrollar en la actriz un nivel muy sutil de su accionar; en este contexto, se ha denominado a esta calidad del material, “precisión de la acción” debido a que la intérprete ha ido graduando y transformando -poco a poco- los componentes a partir del trabajo con el ritmo, la energía, el espacio y el tiempo justos.

Este proceder ha permitido la generación de una emergencia, cuya característica es la precisión inusitada de las partituras de las acciones que esta propone: «Una acción termina y se detiene por una fracción de segundo crea un impulso de acción sucesiva»⁶⁸; en este proceder, se hacen evidentes todos los detalles, emergen pausas y silencios que empiezan a producir una geografía concreta con todo el material que la actriz desarrolla. Lo que en un principio fue tosco, sin precisión y artificial, ahora es un material orgánico y preciso:

Cuando espectadores y conocedores hablaban de un actor que parecía “finalmente natural” testimoniaban una composición tan coherente en todos sus detalles que de momento hacia olvidar al espectador la artificialidad del actuar escénico, como por si un instante no existiera ningún otro modo de moverse y comportarse, como si el actor hubiese generado con su arte un fragmento de naturaleza.⁶⁹

⁶⁸ Ibidem, p. 297.

⁶⁹ Ibidem, p. 243.

La pulsación del material que nace en el proceso de creación, está mediado por la conciencia del movimiento que corre por la utilización de una descarga dinámica y justa de energía, por la ocupación necesaria del espacio, la utilización de las tensiones musculares y el fluir exacto del ritmo de lo que se ejecuta; a medida que el proceso avanza, se percibe que estos valores pueden resumirse en tres categorías y al ser combinados permiten la asunción de movimientos precisos en la actriz; a su vez, la acción tónica de la musculatura movida como totalidad, permite una conciencia en el movimiento sobre la cual se puede operar el movimiento desde el flujo, la forma y ritmo:

Existe un fluir que es una alternancia de continua variación, respiro, que protege el perfil individual, tónico, melódico de cada acción, el secreto de un ritmo en vida como el de las olas del mar, hojas del viento, llamas de fuego, radica en las pausas.⁷⁰

Desde nuestro punto de vista sobre la dirección, la precisión de la actriz surge de la escucha de valores internos de la acción, de la escucha de su melodía, de la danza, de los silencios y las pausas, de la escucha del ritmo del material que pulsa; implícito en esto, están los valores arriba detallados.

⁷⁰ Ibidem, p. 297.

Las combinaciones de estos fueron transformando las improvisaciones planteadas a lo largo del proceso; la cita de Barba permite graficar perfectamente, como en el proceso creativo de la obra “En Medio de la Frente”, los materiales de la actriz se indagaron hasta producir un material preciso, limpio, utilizado como materia prima de construcción. (Consultar anexos 1 y 2)

3.2.2.1 El secreto del fluir

El juego de combinaciones de la escala propuesta, pudo de manera muy concreta, ayudar a teorizar sobre los niveles de precisión del material corporal que se estaba levantando; sin embargo, la fórmula combinatoria entre flujo, forma y ritmo que funciona de manera muy efectiva, no llega a contener y describir totalmente como fórmula propiciatoria, la calidad del material que surge de la actriz.

Con ello, para ser preciso además, nos damos cuenta de que el material de la combinación de la escala: flujo, forma, ritmo, contiene una especie de nivel sub-partitural que no es solo físico, sino mental; la precisión del trabajo de la actriz, que si bien está mediada por factores físicos sobre el uso del espacio y el tiempo, plantea además el uso y la resolución sobre la energía de sus acciones; es una membrana sutil pero concluyente en el

trabajo de la actriz, hay un fluir energético, mental o si se quiere de naturaleza ritual, espiritual, que permite la gestión precisa del movimiento.

La actriz maneja imágenes que permiten un fluir de operaciones sensitivas sobre lo que hace; si bien la ecuación propuesta funciona, el accionar se resuelve por la indagación también mental; fue impresionante acercarse, y destacar y contrastar lo que pasaba en el montaje de la obra, con la experiencia mostrada por Roberta Carrieri -actriz del Odin- con un bailarín de Butoh en el año 2009; ella describe así su experiencia:

Una de las coreografías estaba hecha a partir de las esculturas de Jean Clos Natsu me hacía repetirlas cambiando la energía de una imagen a otra pasando, por ejemplo de la energía de una piedra a la del agua que corre o a la de la niebla. Me hacía improvisar con la misma coreografía siguiendo tres músicas diferentes. Después de cinco semanas, eligió una y me la entregó en una cinta diciéndome “Esta es tu música”.⁷¹

Roberta Carrieri realiza un taller con el bailarín y director Natsu Nakajima, en Tokio en el año 2009; marca como determinante para su preparación como actriz, la experiencia con dicho director:

Katzuko Azuma, Natsu Nakajima, Kazuo Ohno me han revelado una forma completamente nueva de sentir mi cuerpo, no desde afuera sino desde dentro.

⁷¹ CARRERI. 2011, p. 180.

Me han hecho descubrir lo que hoy llamo cuerpo interno, revelándome partes de mí que no sabía que existían.⁷²

Ella se refiere a un aspecto central en el marco de esta investigación, la precisión aludida a que si bien se consigue en la forma descrita, va más allá de la precisión física, hay una especie de categoría extra física que permite la precisión del movimiento; es una categoría energética y sensorial de la gestión del movimiento, que en este caso y dentro del proceso creativo, es trabajado como una donación energética al trabajo:

Al principio yo repetía la secuencia mientras ella marcaba el ritmo con una pandereta, para hacerme asimilar la sensación del tiempo necesario para cada imagen. La precisión que me exigía Natsu iba sin embargo más allá de la precisión física, la de Natsu era una precisión mental que físicamente tenía un amplio margen de improvisación y me permitía explorar mi partitura, cada vez como si fuera la primera vez.⁷³

La variedad de precisión que detalla Roberta Carrieri, cuando habla de aquella vivencia que va más allá de la física, concuerda sorprendentemente con nuestra experiencia en el trabajo práctico con la actriz, en el di-

⁷² Ídem.

⁷³ Ídem.

seño de la propuesta de la dirección de actores de la obra “En Medio de la Frente”.

Esta es sin duda, el fruto del recorrido físico entre la forma, el ritmo y el tiempo; este permite de manera práctica, la contribución de un movimiento exacto, una especie de fisonomía externa de la precisión con respecto del movimiento, pero la gestión energética de este material permite la fisonomía interna de la precisión del movimiento de la acción trabajada.

Esta comprensión sutil, casi imperceptible de la danza Butoh fue una herramienta fundamental para el desarrollo de este proceso, la precisión funciona como elemento central del principio de invisibilidad; cuando estos dos elementos se articulan debidamente, es sorprendente: «Viajé a Japón con la nostalgia de aquel hijo que no había tenido Natsu Nakajima me dijo que el Butoh se bailan las propias penas y las propias alegrías»⁷⁴.

La compleja articulación de las dos categorías expuestas, la exploración sobre la forma, el flujo y el ritmo, y la adecuación de los movimientos con la carga energética, precisa ir completando la ecuación del principio de invisibilidad estudiado en esta investigación.

⁷⁴ Ibidem, p. 185.

3.2.3 Sintaxis de la energía

Se ha demostrado que el material en la experiencia real conforma una unidad, pero este apartado se inicia analizando el fenómeno observado al momento de plantearle a la actriz, una dirección diferente a nivel de metáforas articuladoras en las improvisaciones; el material corporal logrado por la actriz es de diferente naturaleza, sin embargo en la mayoría de los movimientos o de la propuesta, se puede ver un habitar constante, un manejo de la energía en la construcción de sus partituras generando un ordenamiento, dando sentido a lo que hace la actriz.

A este elemento, se le ha denominado “sintaxis de la energía”; pretende describir aquel accionar de la actriz que construye una coherencia más allá de la significación; al respecto, Eugenio Barba dirá: «...tener energía quiere decir para un actor, saber modelarla. Para tener una idea y vivirla como experiencia, debe modificar artificialmente los recorridos, inventado esclusas, diques, canales»⁷⁵. Es decir, pensar en que las partituras creadas de manera atómica, palpitan en las acciones del actor para inscribir de un modo coherente la ejecución de las mismas.

⁷⁵ BARBA. 2009, p. 297.

En la danza Butho, la construcción de los recorridos se realiza utilizando una energía determinada, y esta energía se inscribe en la textura de las acciones que utiliza el bailarín de Butoh:

En una actuación ideal y 'esencial' del butoh, lo que la audiencia ve no es el cuerpo del danzante, sino un mundo no materializado, donde el cuerpo del intérprete es un prisma que permite que la audiencia vea algo latente más allá del sólo cuerpo.⁷⁶

El bailarín de butoh utiliza en la ejecución de sus acciones, un determinado nivel de energía; según Kassai, es la misma dinámica energética que da “sentido” a lo que el actor hace. Se considera que la danza Butoh instala una dramaturgia; la palabra dramaturgia está tomada como aquel tejido que da sentido a una estructura, dicha dramaturgia de la danza Butoh está centrada en la energía de la acción. Es decir, la potencia de las acciones del bailarín generan una articulación de sentido en el baile del Butho, de este modo se configura el fenómeno investigado que hemos denominado, “sintaxis de la energía”.

Este elemento se trabaja en la propuesta del teatro Antropológico e incluso anterior a él, puesto que su maestro, Jerzi Grotowski habla igual que Barba de la acción y de la sintaxis; en ambos, el tratamiento de los

⁷⁶ KASSAI. 2000, p. 50.

conceptos –en la danza Butoh y en Grotowski- son extremadamente coincidentes, asimilando de manera muy cercana lo dicho por Carlos Santana:

A su vez, Doménico Castaldo afirma que una Acción es un instante o momento de gran energía que debe ser compartida con otros, la cual produce transformación a quién la cumple y en quiénes lo rodean, y genera una nueva Acción, por tanto es una fuente inagotable.⁷⁷

3.2.3.1 Configuración de la sintaxis de la energía

La palabra energía, etimológicamente, significa “estar en trabajo”; esto supone, que usar la energía implica para el actor, entrar en un estado profundo de conciencia de su ejecución, pero al mismo tiempo también estar atento con el pensamiento de la acción.

La inteligencia del actor es su vitalidad, su dinamismo su acción, su tendencia, su energía. Un sentimiento que vive y provoca en él, hasta cierto punto debido al hábito, una mirada en profundidad, una condensación de su sensibilidad, una conciencia de sí. Es el pensamiento-acción.⁷⁸

La categoría energía se configura en el accionar del actor como un elemento que emerge, como una forma de pensamiento del movimiento, evidenciado por Jouvét, en la cita anterior; en el proceso de montaje de la

⁷⁷ SANTANA. 2014, p. 89.

⁷⁸ JOUVET. 1954, p. 182.

obra en “Medio de la Frente”, la actriz llega a instancias profundas de ejecución, estados de trance que le permiten trabajar con la densidad de lo propuesto.

A partir de ello, se revelan los momentos de la obra que van constituyéndose en unidades portadoras de sentido desde el material corporal que emerge del trabajo de la actriz y no de la formulación de un texto que le dé sentido al cuerpo. Es este un proceso inverso: el cuerpo le da sentido al texto, nace para nosotros una forma de escritura dramática basada en la información de un cuerpo que se expone, permitiendo una coherencia textual desde la profundidad del cuerpo.

Entonces, se dice que en ciertos momentos de la vida, incluso por azar, cuando todos estos motores están ahí en el presente, un tipo de supra flujo natural sucede, que acontece, el cual puede ser incluso percibido como una cascada casi sustancial en la cual uno se sitúa incluso sobre la piel una especie de viento que casi toca el cuerpo, que utiliza el cuerpo como una escalera para trascender al cuerpo mismo. Es una experiencia que uno puede tener azarosamente, pero también se puede trabajar sobre esto. En nuestro trabajo del arte, sobre el canto y acciones, está dirigido para trabajar sobre esto conscientemente sobre la transformación de la percepción.⁷⁹

Es posible considerar, que el cuerpo materializa a la palabra; este elemento se detalla a partir del análisis de un segmento de la obra; sin em-

⁷⁹ GROTOWSKI. 2011, p. 215.

bargo, este proceso ha constituido una experiencia investigativa satisfactoria al ofrecer la posibilidad de encontrar discursos alternativos al exterior de la convención de la palabra escrita, para encontrar otras sintaxis en donde la palabra no se expulsa, sino que se adhiere al cuerpo que la ordena. En esta línea de pensamiento, para E. Barba se manifiesta a través de una verosimilitud que le da organicidad al proceso.

Es también evidente que no es el hilo narrativo lo que da cohesión y coherencia a tal complejidad, sino la organicidad que vuelve la acción *real* es decir el hecho de que cada fotograma será montado respetando los principios pre-expresivos que contienen el cuerpo del actor en un cuerpo-en-vida. Es evidente que aquí no está del todo justificado hablar de “ilustración”. El criterio ilustrativo explica el proceso mental del actor, no el resultado que él obtiene a los ojos del espectador. Este no ve una ilustración. Cuando más aumenta la competencia del espectador, más aumenta su capacidad de penetrar en la multiplicidad de los detalles, más el actor le revela un microcosmos de acciones y reacciones, u complejo enlace dramático que anima la presencia de su persona en escena.⁸⁰

⁸⁰ BARBA. 1994, p. 191.

3.2.4 Metaforización para el devenir del movimiento



Ilustración 4 Fotografía Karla León

En la obra *La Retórica*, Aristóteles plantea que la imagen genera en el sujeto que la observa, el efecto de “hacer ver”, y en ella, la metáfora participa de esa facultad; según el estagirita, la metáfora es aquel recurso que “coloca ante los ojos”; es decir, la metáfora tiene la particularidad de hacer más visibles o más aprehensibles las cosas.

Julia Kristeva habla de la metáfora como «un movimiento hacia lo discernible, un viaje hacia lo visible»⁸¹, es decir la figura de la metáfora permite hacer más concreto un elemento que puede ser abstracto, un pensamiento o una imagen.

El recurso de la metafarrización o poner en los ojos imágenes que tienen el carácter de ser abstracto para hacer descender al cuerpo, guardan las calidades del principio de invisibilidad y la naturaleza de los materiales que evoca el principio de invisibilidad para poder ordenarlos, emplazándolos en un marco dramático o dentro de un tejido propio, y de esa forma cobra el sentido que la obra necesitaba.

Por ello, es pertinente lo expuesto por la Kristeva, en términos de que la metáfora permite instruir a la actriz a partir de esta figura, para modelar sus acciones hacia el tejido que necesita la propuesta. Es una herramienta empleada para generar o enmarcar el delicado material que la actriz ha investigado y encontrado en el transcurso del proceso de montaje.

⁸¹ KRISTEVA. 1985, p. 50.

3.2.4.1 Proceso de metaforización



Ilustración 5 Fotografía Augusta Angamarca V.

La metaforización es un recurso que se ha explorado en propuestas anteriores y se ha utilizado para nombrar una acción compositiva que ayude a acumular, ordenar y editar el material encontrado dentro del período de las improvisaciones que se plantean como parte de una primera fase del proceso metodológico, para generar y producir en el cuerpo, imágenes que respondan a un tejido poético.

Esta investigación ha permitido sistematizar una práctica personal y teorizar sobre la misma. El término metaforización, como parte de este vocabulario personal de acciones, ha servido para el ejercicio de esta activi-

dad o propuesta de trabajo. Para ello, se toma como punto de partida la siguiente cita de Elena Olivares: « El poder de hacer metáforas entra, en opinión de Lacan, en la acción específicamente humana, ya que está totalmente excluido que un animal haga metáforas...al desanudar la conexión lexical quiebra los marcos referenciales establecidos e introduce una lógica que le es propia»⁸².

La característica simbólica del ser humano en la dimensión del hacer, hace posible esta operación; los viajes creativos de los actores permiten -a través de la metáfora- obtener sensaciones sobre el material corporal que construyen; la metáfora es una herramienta muy eficaz para la exploración y profundización del material levantado.

Elena Olivares plantea en la utilización de la metáfora visual, la conjunción de dos elementos: la ilusión de la identificación (es decir, la característica de la metáfora que permite asimilar una imagen y revelarla, en relación con el material corporal que se está trabajando) y el efecto de comprender que el material levantado no deja de ser metafórico; es decir, una equivalencia que remite al pretexto metafórico.

⁸² OLIVARES. 2014, p. 31.

La relación entre estos dos elementos permite la emergencia de la metáfora como estructura poética, posibilita la comprensión continua del material del cuerpo que el actor produce y el ordenamiento del mismo en la dirección que se ha planteado, como responsable de la generación del dispositivo escénico; es así que la metáfora se utiliza para esta dimensión de trabajo: «La eficacia de la metáfora es precisamente mantener en perfecto equilibrio la ilusión de la identificación y la realidad de la separación»⁸³.

El mecanismo metafórico permite trabajar con las imágenes del actor, en relaciones de semejanza, con la posibilidad de co-creación de imágenes; este procedimiento ha hecho posible desplegar un vocabulario común de imágenes nacidas del devenir y de las necesidades del trabajo.

Esta es una práctica desarrollada en la danza Butoh, pues de esta forma se fijan de manera óptima, los devenires que el bailarín evoca: «El mecanismo metafórico pone de manifiesto la capacidad intuitiva del sujeto, cuando ejerce como ya observamos uno de los mayores poderes de la mente, el poder ver una cosa en otra por relaciones de semejanza»⁸⁴.

⁸³ Ibidem, p. 49.

⁸⁴ Ibidem, p. 32.

Es el poder -exclusivamente humano- en torno a incorporar o conectar relaciones entre las cosas, que permite una especie de tejido sensitivo y visual; se conoce que en la base, como material propiciador, está la metáfora como herramienta para el encuentro del material corporal que se ha conseguido. La metáfora ejercita un particular juego tensional de inclusiones y exclusiones semánticas. La posibilidad de metaforizar el material corporal improvisado, permite darle una estructura propia. Gustavo Collini habla de su experiencia con Kazuo Ono al tomar sus lecciones; al respecto comenta:

Una lección de Kasuo Ono no es una lección normal. ¿Cuándo comienza? Quizá cuando tomamos el tren desde Tokio hacia Yokohama? ...sentado en un sillón, con las piernas cruzadas, comienza a hablar: Mi arte está compuesto de improvisaciones. Es peligroso. Para lograr lo primero se debe alcanzar la profundidad del alma humana y luego expresarla.⁸⁵

Esta cita esclarece que la inyección de la danza Butoh a un material que tiene un pulso orgánico, está en la posibilidad de interiorizar metafóricamente en el alma misma de sus bailarines. Continúa Collini al respecto de Kazuo Ono:

Afirma que no le gusta enseñar, que no sabe cómo se enseña, Es verdad, él que no enseña, nutre, conduce, inspira...la lección comienza. Nos sugiere un tema para que improvisemos. “El cuerpo muerto” es una de sus propuestas más fre-

⁸⁵ COLLINI, G. 1995, p. 120.

cuentes, ¿Cómo dar vida a aquello que está muerto? Debemos buscar en la imposibilidad para poder crear. Explica que en su danza no debemos buscar controlar el cuerpo, sino penetrar en el alma y soplar vida en la carne, agrega sean libres, déjense llevar.⁸⁶

Kazuo Ono incorpora la herramienta de la metáfora para desarrollar el encuentro con un material corporal, como la forma única de hacer concreto en el cuerpo, la sensación de lo que él mismo llama “cuerpo muerto”; la potencia y la exactitud de la metáfora es justamente incorporar el equilibrio entre lo justificado por el cuerpo y lo objetivo corporal por justificarse.

En la danza Butoh, la metaforización provoca pretextos para convertir sensaciones e impresiones en devenires y de esta manera, emerge el material del baile; igualmente, este tipo de práctica se realiza en el Odin Teatret, y es así como lo expone Julia Varley:

Improvisando sobre los secretos del pasado, podría inclinarme para entrar en el altillo, donde están los baúles de mis abuelos. En el material se verá un modo particular de inclinarme hacia delante para ingresar en la pequeña puerta del altillo.⁸⁷

Se reafirma entonces, como mediante la metáfora se ejercita un exclusivo juego tensional de inclusiones y exclusiones semánticas, que inclu-

⁸⁶ Ibidem, p. 123.

⁸⁷ VARLEY, J. 2007, p. 70.

ye una operación desconocida para el espectador, dado los laberintos de la construcción actoral; en el centro de la operación escritural, se encuentra la herramienta metafórica para edificar el material actoral.

3.3 El principio de invisibilidad dentro del proceso de creación de la obra en medio de la frente



Ilustración 6 Fotografía Augusta Angamarca V.

La categoría de “invisibilidad” propuesta en esta investigación, se expresa en el encuentro con aquella característica del actor, de hacer desaparecer la dimensión cotidiana de su cuerpo y de alguna forma hacerlo invisible; de manera que se entrene para hacer emerger dentro de esa invisibi-

lidad un cuerpo tal, una energía tal, una presencia tal, que produzca un estado de dilatación y genere la organicidad necesaria, y produzca un material que pueda tejerse dentro de una obra de teatro. Es así que el principio de invisibilidad en la obra “En Medio de la Frente” es un eje de trabajo para el actor.

Son dos las circunstancias evaluadas al inicio del trabajo y que a la postre determinarán el diseño del proceso de creación con la actriz. La primera está relacionada con las circunstancias personales, donde la actriz se enfrenta al proceso de montaje, y la segunda está relacionada con las características complejas de un asesinato o ejecución extrajudicial, sin resolverse desde hace quince años atrás, a pesar de los intentos de la familia por lograr esclarecer los hechos.

En las dos circunstancias, la huella que impregna la investigación es la desaparición del cuerpo. El cuerpo desaparece cuando por efecto de un accidente, la bala del arma de la policía, se anida en la frente del joven secundario Damián Peña.

La huella del cuerpo muerto, en esas circunstancias, se impregna en los familiares, que casi de manera necia y resistente, se empeñan en que esta muerte no se olvide: «Yo voy a dejar de luchar y me quedo tranquila el

día en que un juez de lo penal declare un culpable en el caso de mi hijo»⁸⁸.
Mirando la acción pública e incansable de la madre, nos preguntamos:
«¿Será que el cuerpo invisible asesinado ha terminado de morir?»⁸⁹.

La segunda circunstancia plantea otra dimensión de invisibilidad, se trata de abordar el proceso de la actriz o más bien del entendimiento de su cuerpo, luego de un proceso depresivo. La exploración de un cuerpo después de haber pasado por periodos fuertes de ansiedad y desánimo:

“— Estaba ausente, no presente; el cuerpo se había envuelto una masa pesada y asquerosa llamada piel, no, no es piel es la sustancia adiposa que se coloca en la piel, me habían envuelto en esa deformidad, estaba atrapada, no lograba sentir mis huesos, no estaban ahí, no podía palparlos, no podía percibirlos, me volví totalmente crítica de la anatomía que había adoptado, no era yo, no me reconocía, no me encontraba”.⁹⁰

La actriz siente que no tiene propiedad sobre el cuerpo que hoy tiene, la situación de la actriz es otra variante de invisibilidad, el cuerpo que ella tenía ha desaparecido, no se reconoce a ella misma hoy, y no porque su peso haya aumentado o disminuido, sino porque su verdadera fuerza -que es la de estar activa y presente- por circunstancias personales han desapareci-

⁸⁸ Anexo 3. Entrevista a Sonia Bonilla, madre del joven Damián Peña asesinado en circunstancias aún no resueltas, donde uno o varios miembros de la policía presuntamente estarían involucrados en el caso.

⁸⁹ Idem.

⁹⁰ “En Medio de la Frente”. Obra teatral.

do. Es necesario perder esta sensación de la actriz de tener un cuerpo muerto, un cuerpo inhabitado para volver a reencontrarse y aceptar su corporalidad; de alguna manera es otra forma de dejar de habitar el cuerpo.

3.3.1 Primera etapa: hallazgo en el trabajo de la característica del entramado de fuerzas y del manejo preciso del movimiento.



Ilustración 7 Karla León

En esta primera etapa, se desea enfrentar desde estas dos circunstancias descritas, el proceso de creación en un diseño pertinente para la dirección de la actriz en la obra “En Medio de la Frente”.

De esta manera es necesario plantear acciones para reconocer, identificar y aceptar este nuevo esquema corporal, entendiendo por esquema corporal, la representación en imágenes de los diferentes segmentos corporales que conforman nuestro cuerpo y la percepción de este esquema corporal, el cual estará en función de su capacidad de auto-percepción, de conciencia y de contacto consigo mismo, iniciando con una larga y minuciosa conversación crítica, analítica y reflexiva con sus huesos, carne y órganos, para lo cual realizamos los siguientes ejercicios:

Planteamos el proceso de dirección de la actriz, dentro de un plan que contenía varias fases. Se parte de la idea de Henry Bergson, citado por Bardet: «Mi presente es por escénica sensorio-motor. Es decir mi presente consiste en la conciencia que tengo de mi cuerpo»⁹¹. Se plantea conseguir un estado de percepción del cuerpo y de sus acciones que sean propicias para el montaje. Un presente considerado como habitado.

⁹¹ BARDET. 2012, p. 147.

La primera fase parte de con un planteamiento intuitivo como directora, para conseguir en la actriz una puesta a punto corporal que le permita la comprensión de un cuerpo que piense; una actriz que pueda apelar a la memoria del cuerpo para conseguir material que viva dentro de la escena.

Un cuerpo que piense, un cuerpo que permita ejercer una anatomía con una densidad, que haga, que tenga presencia en su accionar. Es cuando se plantean varios ejercicios que permitirían cumplir con el objetivo de esta primera fase propia; los ejemplos de esta primera fase del proceso son⁹²:

- Sentada en una silla, entrego todo el peso, para percibir las lateralidades, si están alineada la una con la otra; poco a poco ir recorriendo el cuerpo por partes tomando conciencia de cómo está cada uno de los segmentos del cuerpo. Seguidamente, lentamente, poner atención a la mínima sensación que se vaya percibiendo, con mínimos movimientos ir reacomodando el cuerpo soltando y relajándolo cada vez más, diferenciando entre el primer momento y el segundo, escuchando cada parte y soltando las tensiones, respirando hasta lo-

⁹² En este evento es indispensable el empleo de la primera persona gramatical.

grar soltar toda la masa corporal y sentir que estás sentada solo en tus huesos. Guardar la percepción y la sensación.

- Ejercicios de percepción corporal desde la postura cero: se va reconociendo y sintiéndola, se organizan los pesos, se revisa la temperatura, reconociendo y sintiendo cómo es la estructura ósea, cuan anchos son los huesos, cómo está la musculatura, haciendo un recorrido por todo el cuerpo, reconociendo los órganos cuan anchos, pequeños o grandes son.

Con este mismo ejercicio de postura cero y esta autopercepción corporal, sentir la espacialidad ligada al cuerpo y sentir el cuerpo ligado al espacio, reconocerse dentro de este espacio personal y el espacio exterior.

Acostados en el piso se comienza a restregar, frotar en el suelo todo el cuerpo con diferentes ritmos, deteniéndose en las diferentes partes del cuerpo, sintiendo toda nuestra piel, musculatura, percibiendo nuestro volumen y masa corporal; cuando tengamos claro como está, abandonamos la masa corporal y dejamos que nuestros huesos sean los que se apoyen en el piso, se trabaja la percepción que el piso nos ayuda a en-

contrar en el cuerpo, sus cambios, la adaptabilidad y el manejo del entorno.

- Se experimenta con una pelota de tenis, acostados en el piso sobre la pelota, el cuerpo se va deslizando sobre ella; esto ayuda a tener conciencia de nuestra musculatura para soltar y relajar.

Esta etapa inicial ayuda a dejar ir los prejuicios estéticos de la corporalidad, prejuicios físicos y prejuicios “virtuosos”, y comenzar a soltar, a reconocerse como un YO que ahora existe en una nueva anatomía; es reconocerse primero y apropiarse del mismo: «este es mi cuerpo, un cuerpo en positivo que se convirtió en mapa construido por las diversas explosiones, sismos en donde estas alteraciones replegaron y enrollaron mi piel transformando mi corteza. No soy yo, vamos a soltar y apropiarnos nada más»⁹³.

A lo largo de esta fase, se percibe que la actriz va depurando su estado para poder ir respondiendo de manera muy orgánica, a las premisas de entrenamiento dado; se ve que los niveles de tensión varían: de un lugar de tensión que obstaculiza el fluido del movimiento, la actriz va encontrando

⁹³ Entrevista a la actriz. Anexo 1.

sutilezas en el trabajo de improvisación que generan un estado más pulido del cuerpo.

Se observa poco a poco, que la fluidez del movimiento cubre su cuerpo, lo más interesante es que las tensiones del mismo van organizándose de manera tal, que empiezan a formar un entramado constituido por todos los pulsos de sus movimientos, porque no se trabajan las tensiones musculares con un nivel de tensión aislado, no como un organismo fragmentado y así emergen en la actriz cambios tensionales en su musculatura total; estos cambios funcionan en la integridad del cuerpo, así se consolida la reflexión del cuerpo dentro de este entramado, con una serie de gatilladores.

Con los ejercicios descritos anteriormente, se ve que el cuerpo de la actriz encuentra un estado de habitación, en donde el cuerpo va despertando con las condiciones de un movimiento que moviliza la totalidad de este y la evidencia de que el cuerpo cotidiano desaparece, la activación total del cuerpo en la acción que realiza de manera que la actriz va ganando una tensión de su cuerpo que permite una densidad profunda de cada una de sus secuencias.

En segundo lugar, a medida que este nivel de anatomía emerge, el cuerpo de la actriz va alcanzando niveles de precisión más pulidos y depurados, sus acciones empiezan a encontrar un funcionamiento más exacto; se reconoce como el nivel de exactitud de sus improvisaciones se vuelven cada vez orgánicas, entendemos entonces que la precisión deviene, destila del manejo adecuado de la fuerza en la musculatura, la actriz empieza a gestionar con una inteligencia propia del cuerpo una activación en todos sus órganos, haciendo que el cuerpo de la actriz habite; es como si su cuerpo encontrara la dilatación que Barba habla en el tratado de teatro antropológico, dentro de su libro *La canoa de papel*; es decir, la activación del cuerpo permite como resultado la precisión de las acciones, las secuencias empiezan a vivir dentro del accionar de la actriz, porque ella a partir del entendimiento graduado de la fuerza de sus tensiones, es capaz de ir poco a poco, integrando un ritmo en las secuencias de su práctica.

Gracias a ello, es capaz de integrar la energía justa, el espacio justo, el tiempo justo y de esta manera, las dos categorías se han usado para el análisis a saber -el entramado de tensiones musculares y la precisión de la partitura- se visibilizan en los ejercicios antes descritos. se ve clara-

mente, como se va configurando un cuerpo invisible necesario para el montaje.

3.3.2 Segunda etapa: encuentro con la categoría de sintaxis de energía

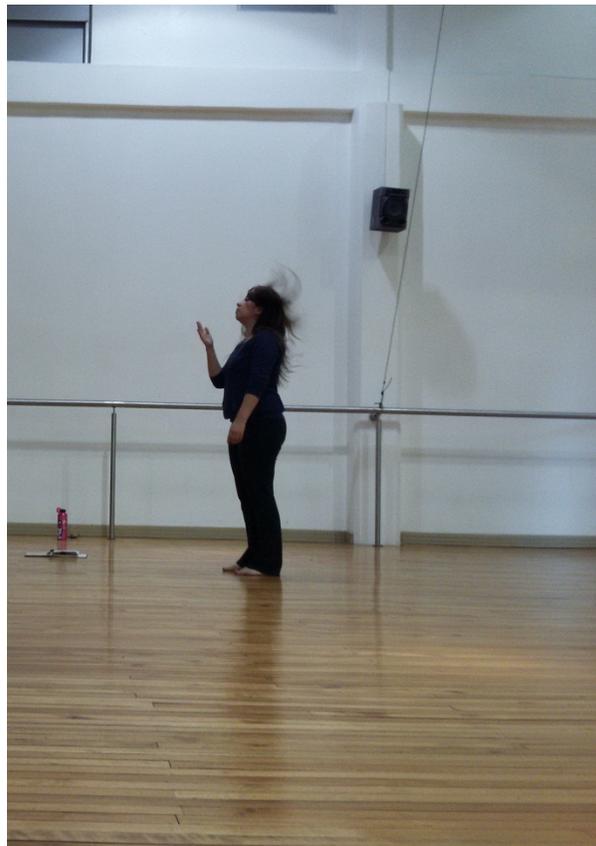


Ilustración 8 Fotografía Augusta Angamarca V.

En esta segunda etapa se continúa con el trabajo de conciencia corporal y reconocimiento del cuerpo; la idea es generar material corporal en secuencias a partir de la sensación.

La atención se concentra en generar una calidad de movimiento centrada en la percepción de los huesos, se generan improvisaciones con la sensación de desvestir el cuerpo y jugar con la ficción del movimiento desde el esqueleto, se busca que el entrenamiento y trabajo realizado por la actriz, durante los primeros meses del proceso que estaba a nivel de movimiento, encuentre un marco de organización en secuencias más estructuradas, se trataba de dejar a punto el material que habíamos levantado hasta el momento,

Se hace evidente el cambio de la textura del movimiento en el material conseguido en la primera fase; la sensación de percibir el esqueleto instaurada en las secuencias cambian, hay transformación del cuerpo al momento de percibir los huesos, descifrar el lugar primario de donde parte el movimiento; por tal razón, el cuerpo debe situarse en una circunstancia extraña, no convencional, para proceder a provocar un accionar vivo en escena.

Para efectos de la puesta en escena, se busca incorporar como base de las improvisaciones: la sensación de levedad, la textura del movimiento relacionada con los huesos, útiles para este fin.

Ejemplo de ejercicio:

- Acostados en el piso comienza a restregar en el suelo todo el cuerpo con diferentes ritmos y se detiene en las diferentes partes del cuerpo sintiendo toda nuestra piel, musculatura, percibiendo nuestro volumen y masa corporal; cuando esté claro como estamos, abandonamos la masa corporal y dejamos que sus huesos sean los que se apoyen en el piso y con esta sensación empieza a construir una secuencia.
- Luego de varias improvisaciones, como las que se acaban de describir, se observa que el material que se construye en su interior genera una gran fuerza, esta potencia radicaba en el hecho de que el cuerpo de la actriz desaparecía, para emerger un estado de cuerpo diferente, que conmociona. Igual que los bailarines de butoh, se piensa que estamos al frente de una forma dramática, que tiene al cuerpo como lugar de escritura, una organización del cuerpo que puede ser leído; nace en este momento lo que hemos llamado, sintaxis del movimiento como una categoría que se entenderá en el proceso como una derivación de las dos condiciones logradas en la primera etapa.

Ejemplo de Ejercicio:

- Apegado todo el cuerpo a la pared, se percibe, un paso adelante y nuevamente regreso a la pared, siente las partes que no tocan y las

que tocan la pared, se concentra en las partes que tocan, y va sintiendo o percibiendo su peso, su textura, su forma, concentro la atención y la piel, luego en el músculo y finalmente, se queda con la atención en los huesos, se despega de la pared, camino solo con la atención en los huesos, da los pasos como si solo caminara con los huesos, con esta sensación en el cuerpo, poco a poco, va creando una secuencia de movimientos.

- Cuando se comprende el tejido que estamos creando, se toma la decisión de explorar por este camino más profundamente, se da cuenta que el material que emerge, constituye unidades de sentido propio, que funcionan más allá del texto textual, el texto corporal es sin duda un nivel de sentido que deberá sostenerse y correr paralelamente sin anularse el material que la actriz propone, su cuerpo le da sentido al texto.
- Trabajamos diferentes direcciones y lanzando diferentes partes del cuerpo con un movimiento súbito, luego con un movimiento retenido, luego fluido en diferentes velocidades, ritmos, tiempos; con estas calidades trabajo la improvisación bajo la premisa de que tiene *pelusas* que se le pegan en el cuerpo y tiene que deshacerse de ellas sa-

cudiéndose, golpeando, soplando cada *pelusa* tiene un peso diferente, va fijando una cualidad y una calidad de movimiento y con esta sensación en el cuerpo trabajo una secuencia de movimientos.

En el segundo momento de esta parte del entrenamiento se trabajan los mismos ejercicios, pero ahora ejecutando acciones escénicas, reduciendo y conteniendo la energía; los ejercicios se realizaban sin desplazamientos o bien con desplazamientos pequeños, adaptándose a diferentes espacios y posiciones sin perder la esencia. Al principio los ejercicios eran ampliados, ahora reduce o absorbe la forma exterior, disminuye, contrae pero mantiene la energía y los cambios de tensión.

Con esta experiencia se comienzan a realizar secuencias corporales manteniendo la sensación, los impulsos, las tensiones y las intenciones orgánicas: «Absorbiendo la forma al máximo queda solo el cuerpo que “piensa” la acción sin moverse o sea el impulso. Este ‘pensamiento’ es una preparación dinámica, una disponibilidad a la acción»⁹⁴.

⁹⁴ VARLEY. 2007, p. 92.

Si bien, la danza butoh ha creado una resistencia para trabajar una técnica específica, se han ido estableciendo movimientos básicos y posturas corporales distintivas en esta disciplina como son:

Los espasmos en el cuerpo, los gestos del rostro llevados a la naturaleza de la máscara, la contracción de la pelvis como fuente de energía, el trabajo de las articulaciones como candados energéticos, la flexión de las rodillas para la colación del centro, manejo de los opuestos en las imágenes, emociones y estímulos, bailar con el cuerpo pegado a la tierra o en cuclillas, movimientos lentos y repetitivos.⁹⁵

Junto con los temas universales como el dolor, la muerte, la naturaleza, los ancestros, los anteriores ejercicios forman un compendio con el cual trabajamos las metáforas en los mismos.

Con estos ejercicios, la actriz ha producido un material que se ha ordenado y articulado en una construcción de recorridos que pulsan en otra movilidad para accionar de forma precisa; utilizado una energía en una acción determinada, esta energía se inscribe en la textura de las acciones que realiza evidenciando otro cuerpo: «Aquellas personas atraían mi atención hasta el límite. Fue una impresión muy fuerte: parecía que no sucedía nada, pero pasaban muchas cosas»⁹⁶.

⁹⁵ Disponible en: http://catarina.udlap.mx/u_dl_a/tales/documentos/lte/olmedo_c_ij/capitulo3.pdf

⁹⁶ Disponible en: <http://www.20minutos.es/noticia/657464/0/butoh/danza/japonesa/#xtor=AD-15&xts=467263>

3.3.3 Tercera etapa: metaforización para el devenir del movimiento

En esta etapa se conjugará el entrenamiento anterior, en el cual se experimentó lo que hemos llamado: principio de invisibilidad del cuerpo; se logra abandonar un cuerpo cotidiano para constituir en la propuesta de la actriz, una textura determinada del cuerpo a través de la aplicación de un entramado energético que definirá una precisión determinada.

Ese material corporal se desarrolla y se convierte en secuencias; para avanzar, debíamos estructurar estas secuencias dentro de un marco que permita ordenarlas pero al mismo tiempo, cuidar que no se perdieran las características de vida de su origen; al respecto, la noción de Elena Olivares sobre la “metáfora visual” constituye un elemento sustancial para acumular, modelar, registrar en el cuerpo de la actriz y finalmente, editar el material ya encontrado

La metáfora es una “herramienta” de mucha eficacia para la exploración y profundización del material levantado. Por medio de esta “herramienta” se continúa con un proceso de improvisación y composición para la creación de partituras corporales, estas operaciones producen un acercamiento directo con la puesta en escena.

Este material es el punto de partida para afrontar el tema, la situación, una escena: «El material o partitura, es como un bloque de piedra despegado de la montaña y preparado para ser ulteriormente esculpido y descubrir así su forma final»⁹⁷. Para el logro de este material, se trabajan ejercicios al inicio del proceso con imágenes detalladas que nos ayuden a encontrar la presión de la acción como:

- Caminar sobre un jardín de flores
- Desplazarme por campos de agujas
- Comerme una manzana
- Caminar atada a un hilo

Al principio, esto condujo a acciones reales, pero poco a poco estas acciones se fueron metaforizando producto del trabajo de percepción y de sensación surgido en el cuerpo.

Se parte de un mecanismo metafórico visual que permite trabajar con las imágenes del actor, en relaciones de semejanza con la posibilidad de co-creación, permitiendo tener un vocabulario común de imágenes nacidas del devenir y de las necesidades del trabajo; esta es una práctica desarrollada

⁹⁷ VARLEY. 2007, p. 95.

en la danza Butoh, pues de esta manera se fijan, de modo óptimo, los materiales que el bailarín evoca: «El mecanismo metafórico pone de manifiesto la capacidad intuitiva del sujeto, cuando ejerce como ya observamos uno de los mayores poderes de la mente, el poder ver una cosa en otra por relaciones de semejanza»⁹⁸.

Es así, como en diferentes fases de improvisación-metaforización, con una caja de madera se va construyendo una secuencia que va sustituyendo su estructura, su peso; mediante su forma de caja de madera, se va construyendo un ensamble de elementos dentro de una improvisación con juegos de equivalencias; la caja pequeña es un niño, tiene un cierto peso, tiene una forma determinada y con esta se juega a cargarla, levantarla, lanzarla de diferentes maneras; deja la caja y realiza los mismos movimientos como si tuviera la caja, repite el ejercicio varias veces hasta que la sensación esté clara en el cuerpo y se muevo desde ahí.

Manejando pesos y contrapesos, agrandando y contrayendo el movimiento, juega con la misma sensación de tener la caja, cargarla, subirla,

⁹⁸ OLIVERA. 2007, p. 50.

desplazarse por el espacio; se trepa, se resbala hasta terminar bailando con ella, fija la sensación y marca una secuencia.

En un segundo momento se retoma la secuencia anterior, se repite hasta que estén fijadas las acciones, y se produce una segunda traducción metafórica de la caja; es “un niño que duerme para siempre”, la secuencia cambia, se reordena, toma diferentes matices; se van fijando todos los elementos de la misma y por fin, una secuencia con la potencia de este subtexto. Se convierte este en un material fijo que se transformará en partitura de la puesta en escena.

El proceso ha permitido ordenar las sensaciones que han aparecido en la improvisación, registrarlas como una huella en el cuerpo de la actriz, traducirlas filtrando las acciones obtenidas con el objeto, a partir de la inclusión de una metáfora determinada para construir una secuencia que se registrará finalmente, como material que será usado dentro de la puesta en escena del montaje “En Medio de la Frente”.

La metáfora permite además, hacer concreta la sensación en el cuerpo, es una herramienta de unión de los materiales que han salido a lo largo del proceso, se toma como una estrategia de conjunción del material:

Con la sensación de una pluma que flota súper delicada, haciendo contacto y fluyendo por todo mi cuerpo, con la sensación de un masaje muy delicado, a veces la pluma se hace más pesada a veces más ligera, a veces cae al piso y la levanto con diferentes partes del cuerpo y sigue fluyendo como una caricia, guardo la sensación y fijo las calidades con las que me muevo. Acostada en el piso empiezo a tensionar y relajar la musculatura percibo la sensación, me quedo con el estado de relajación, soltar los músculos hasta no depender de ellos para el movimiento, hasta llegar a la sensación de un cuerpo muerto que se mueve con el último aliento de la vida, con esta sensación exploro una secuencia de movimientos.⁹⁹

La posibilidad de metaforizar el material corporal que se improvisa, permite darle a ese material una estructura propia; con todo este trabajo, a partir de la improvisación se construyen secuencias de acciones memorizando los resultados en el cuerpo, para ser capaz de repetir sin tener que apelar a una evocación conceptual; las partituras no siempre son acciones realistas, son reales porque son definidas e insertas en esta memoria del cuerpo, en los tonos musculares, el ritmo diferente al cotidiano, más lento, más rápido, variar las dimensiones del espacio que ocupa volviéndolo más grande o más limitado; las acciones no deben explicar sino sugerir alusiones múltiples según el contexto que serán colocadas:

Caminando por el espacio, encontrando la ligereza del cuerpo como una pluma en contraposición del cuerpo en donde los músculos pesan de un lugar a otro empiezo a caminar por vidrios como metáfora de la madre en el momento que

⁹⁹ Ejercicios realizados en el proceso de montaje de la obra “En Medio de la Frente”.

veo a mi hijo muerto, siento como los vidrios penetran, pasan la piel, pasan el músculo, qué sensación me produce y cómo desde aquí me muevo, cómo es la sensación y cómo se traduce en el cuerpo.¹⁰⁰



Ilustración 9 Fotografía Brenda Araujo

¹⁰⁰ Idem.

CONCLUSIONES

La presente investigación aborda el análisis del principio de la danza Butoh denominado principio de invisibilidad; el mismo ha sido llevado al campo teatral, específicamente al campo de la dirección de actores. El análisis y la exploración del mismo ha permitido el diseño de un proceso de trabajo con la actriz de la obra “En Medio de la Frente”.

Luego del desarrollo de la investigación, es posible expresar que el principio de invisibilidad de la danza Butoh es un mecanismo válido para la dirección de actores. Sin embargo, debe añadirse que la indagación del principio de invisibilidad lleva implícito una idea concreta de cuerpo. Posiblemente, uno de los aportes de este trabajo es haber indagado sobre una idea de cuerpo procedente del ámbito de la fenomenología; se concluye como el cuerpo que permite entender o llegar a la invisibilidad, es un cuerpo reflexivo; a partir de allí habrá un terreno posible de diálogo con este elemento de la danza Butoh, de ahí la necesidad de entender que el cuerpo piensa

pues de ninguna manera es aquella *res extensa* cartesiana que definía al cuerpo como la extensión del alma.

La evidencia de las prácticas corporales, a lo largo de la historia, dan cuenta de su modelación; por tanto, el cuerpo y sus modos, sus haceres, sus formas de efectuación son una huella o un registro de cómo esa sociedad es. A partir de entender ese fenómeno es posible comprender la noción de cuerpo y corporeidad propuesta en esta investigación.

El fenómeno de un cuerpo que reflexiona está más allá de un pensamiento logo-céntrico, que limita el saber al simple conocimiento; el pensamiento reflexivo del cuerpo, impone al cuerpo como la sede de un saber corporal, así se hace claro el planteamiento de Maurice Merleau Ponty al sostener el famoso *yo soy mi cuerpo*, para finalmente-asumir la propiedad y autonomía del cuerpo. La autonomía del cuerpo plantea la profunda responsabilidad de asumir que el cuerpo sabe, es decir que el cuerpo tiene memoria y su ejercicio permitirá la emergencia de un movimiento autónomo y auténtico.

Este trabajo plantea que la fisicalidad de un organismo, es también un lugar de conocimiento; este punto de partida permite la comprensión de formas epistemológicas, otras vías sensoriales de saber: plantea que el sa-

ber se corporeiza, elemento fundamental para una mirada contemporánea y somática del cuerpo. Se propone con base en la práctica actoral, una mirada de cuerpo, que permite la interacción de lo cognitivo, lo perceptivo y lo emocional, en procesos de relaciones corporales que habitan el mundo y que, habitándolo lo transforman, fenómeno estésico que da paso a la constitución de otra dramaturgia.

En este sentido, el primer capítulo se refiere al cuerpo como generador de una escritura que puede ser leída, con ello se expresa que la acción habitada del mismo permite la transformación del espacio; este fenómeno de conexión que el cuerpo expone siendo una herramienta de lectura, se convierte también en una herramienta de escritura dando origen al concepto de invisibilidad que maneja la danza Butoh.

Si la organicidad del cuerpo se lee y escribe, se puede distinguir el carácter gramatical del cuerpo; el carácter fenoménico del cuerpo se convierte en una herramienta de lectura y de escritura. La situación del cuerpo desde este lugar de enunciación, “acontece”, dejando su cotidianidad y con ello desaparece en el momento en que él mismo se invierte en el acto que ejecuta. En particular, dentro del acontecer de la escena, el cuerpo se cor-

poriza en tanto se diluye en cada instante que atraviesa el tiempo o realidad en donde está emplazado.

En el desarrollo de la presente investigación, se ha trabajado el concepto de invisibilidad venido desde la danza Butoh, con el objetivo de profundizar en la noción de presencia del actor. La invisibilidad es la característica de la danza Butoh que mueve el espacio con el movimiento del cuerpo en el que este está emplazado, producto de esa disolución, el cuerpo “acontece”; este nivel de acontecimiento, le permite configurar una textualidad corporal en el espacio.

Lo anterior ha permitido concluir que, a partir de la textualidad del cuerpo puede emerger una dramaturgia corporal que se asienta en la organicidad del mismo. Esta investigación ha levantado una inicial sistematización de una proto-metodología personal que basa su desarrollo en un actante y no precisamente en el uso de la construcción de un personaje; se asume en este sentido, el criterio de Hans Thies Lehmann, al plantear que constituye un error entender el discurso dramático contenido en el concepto de drama, opuesto al diálogo.

Este texto da cuenta, de que el cuerpo invisible genera un discurso propio, denominado texto corporal y que corre paralelo al texto textual; por

ello, se verifica en varios pasajes de la obra, que es este discurso corporal el que opera en el espectador conmoviéndolo, es decir, conmover como aquella acción de movimiento cenestésico del público en donde el cuerpo mismo se moviliza en un dialogo con el espectador, resultando más efectivo que el texto textual o texto dicho.

El estado de la actriz en la consecución de la invisibilidad, genera operaciones cenestésicas con el espectador, es decir emergen sensaciones que se expresan en la manera de conmover a las personas que han asistido como espectadores al trabajo. Es así que se elimina el tránsito dramático del personaje, al hacerse poco adecuada la creación dentro de la dramaturgia en construcción, ya que el discurso del cuerpo se presenta más efectivo en su expresión. Construir otra forma de escritura sobre la escena, revela otro discurso posible para el abordaje de la escena, y por supuesto, el carácter de organicidad del trabajo del actor; en este caso, la entrada para una propuesta dramatúrgica nace y se justifica desde el principio de invisibilidad de la danza Butoh.

. En este sentido, la naturaleza del material que se levanta en la exploración del principio de invisibilidad, marca unas características específicas para ser montado. Los procedimientos de montaje se basaron en los mate-

riales que se desprendían de la imagen sugerida por el cuerpo y el contexto, apareciendo una visualidad que se fue editando, derivando en una construcción dramática cuya característica no atiende a las ecuaciones aristotélicas de construcción narrativa de una fábula. Se denomina este proceso *poesía de la imagen*, asunto a ser estudiado en profundidad en propuestas futuras.

Es imprescindible señalar, que en el proceso de trabajo con la actriz, fue de gran ayuda diseñar un plan de construcción del material, donde las circunstancias personales de la misma permitieron modelar secuencias y aprovechar elementos que la actriz descubría. Gracias a esta metodología, se constató en un momento preciso del proceso, que la actriz danzara con su verdad, que evocara sus circunstancias para propiciar un estado concreto en el cuerpo. Hay una danza con la historia personal, en este sentido se corrobora que la danza Butoh permitió a la actriz hacer danzar su espíritu.

La elección del tema ha sido un acierto dentro del proceso, puesto que en el desarrollo del diseño del modelo para el trabajo con la actriz, la temática cumple un rol estratégico que fundamenta el trabajo sobre la persistencia de la memoria e incluye con esto la desaparición del cuerpo, elemento manejado en la construcción técnica del actante en la obra.

Finalmente, es importante señalar, como las características del material levantado por la actriz, sufren cambios al momento de las presentaciones, de ahí la importancia de analizar este elemento ya, al ser fundamental que el material corporal vivo del proceso se mantenga así, con las mismas características hasta el final del mismo. Para ello, resulta necesario que la actriz fije de manera precisa los impulsos que generan las imágenes con las cuales trabaja, puesto que esta información del cuerpo (impulsos) le permite a un actor conservar vivo el material que levanta y evocar este material en esas condiciones en la construcción del montaje final y en las presentaciones; debe reconocerse que el trabajo de fijar los impulsos de la actriz para mantener el material que ha levantado vivo en el montaje, ha sido el elemento más débil del proceso.

Este trabajo y el tratamiento de la temática de la obra “En Medio de la Frente”, se crea por la necesidad de hacer visible en la memoria de la ciudad de Cuenca, Ecuador, el asesinato del joven secundario Damián Peña Bonilla, las circunstancias posteriores a su asesinato resultan posiblemente más violentas que el mismo hecho de su muerte. Los organismos de poder tratan por todos los medios de encubrir el hecho generando acciones de

abuso monstruoso en contra de la madre de Damián, que implican persecución, acoso e intimidación. Se investiga lo monstruoso de los hechos y a medida que se plantea el proceso de dirección con la actriz, se concluye que la invisibilidad del cuerpo es la única manera de describir los elementos profundos de estos hechos; la naturaleza de los mismos superan al teatro, en ese momento hay que generar estrategias de dirección que permitan dialogar con este elemento, es decir la muerte de un hijo y la persistencia de no dejar morir una historia trágica, permiten que nazca un elemento direccional: la invisibilidad para la persistencia de la memoria.

BIBLIOGRAFÍA

- 1)
- 2) ASCHIERI, P. 2003. *Danza Butoh Cuerpos en Movimiento, Cuerpos en Reflexión*. Buenos Aires: Letra Viva.
- 3) BARBA, E. 2005. *La canoa de papel*. Buenos Aires: Catalogos.
- 4) _____. 2009. *El Arte Secreto del Actor*. México: Col Escenología.
- 5) _____. 2010a. *Canoa de papel*. México.
- 6) _____. 2010b. *Quemar la Casa. Origenes de un Director*. Bilbao, España: Artezbal.
- 7) BARDET, M 2012. *Pensar con mover*, Buenos Aires : Cactus
- 8) BARRÍA, M. 2014. *Intermitencias Ensayos sobre performance, teatro y visualidad*. Santiago de Chile: universitaria
- 9) BERNARD, M. 1980. *El Cuerpo*. Buenos Aires, Argentina: Paidos.
- 10) CARDONA. 2016. Recuperado el 08 de septiembre de 2016. Disponible en: <file:///C:/Users/LGRENT/Desktop/extracotidiano.pdf>.
- 11) CARRIERI, R. 2011. *Huellas en la nieve*. España: Artez Blai.
- 12) COHEN, V. 2013. *Problemas con la definición de la danza Butoh*. Buenos Aires: UBA.
- 13) COLLINI, G. 1995. *La Luz de las Cenizas*.
- 14) DELEUZE, G. L. 1986. *La Imagen*. Madrid: Paidos.
- 15) DUCH, L. 2002. *Antropología de la Vida Cotidiana. Madrid*. Trota, Disponible en: <file:///C:/Users/LGRENT/Desktop/butoh%20rea%20voli.pdf>.
- 16) GRASS. 2011. *La Investigación de los Procesos de Creación en la Escuela de Teatro de la UC*.
- 17) GROTHOWSKY, J. 2011. *Hacia un Teatro Pobre*. Madrid, España: Siglo XXI.
- 18) GUERRERO, P. 2012. Corazonar desde el calor de las sabidurías insurgentes. *Revista Sophia Coleccion de Filosofia de la Educacion*. Quito.
- 19) GUIDO, R. 2006. "Cuerpo Soporte y multiples imágenes". *Revista Letra Viva*8. <http://cdigital.uv.mx/bitstream/123456789/3806/2/198921P26.pdf>. (s.f.).
- 20) JOUVET, L. 1954 *Reflexiones del actor*. Buenos Aires. Psique

- 21) KASSAI. 2000. La Danza Butoh Un hombre moderno en crisis. *La paradoja de la Persepción*, 50.
- 22) KRISTEVA, J. 1985. *Texto Onírico, Texto Artístico*. Buenos Aires. Siglo XXI
- 23) LEHMANN, H.T. 2013. *Teatro Posdramatico*. México: Paso de Gato.
- 24) MARTÍN, A. s.f.. Qué es un cuerpo. *A Parte*, 14.
- 25) MARTINEAU, J. 2011. La danza Butoh como praxis ontológica. *Otros Logos Revista de Estudios Críticos*.
- 26) MATOSO, E. 2006. *Movimiento, Traslación y Deseo*. Buenos Aires Argentina: Letra viva.
- 27) MERLEAU-PONTY, M. 1975. *Fenomenología de la percepción*. Barcelona, Península.
- 28) OLIVARES, E. 2014. *La Metáfora en el Arte*. EMEC.
- 29) PINO, S. D. 2010. La Danza Butoh. Un hombre moderno en crisis. *La Paradoja de la Percepcion*, 56.
- 30) PLANELLA, J. 2006. *Cuerpo, Cultura y Educación*. Bilbao, España: Desclee de Brower.
- 31) PLATÓN. 1957. *El Fedón*. Madrid: Angular.
- 32) RASJID, C. 2011. *Desde Adentro*. Buenos Aires: Imago Mundi.
- 33) RODRÍGUEZ, M. 2009. *Entre Ritual y espectáculo, reflexividad corporizada en el candombe*. Buenos Aires Argentina.
- 34) SANTANA, J. 2014. La Presencia en la construcción del actor Santiago Chile. Univrsitaria.
- 35) SOLORZANO, C. 1999. *Métodos y técnicas de investigación teatral*. México: Escenología.
- 36) TAMBUTTI, S. 2008. *Teoría general de la Danza*. Buenos Aires, Argentina: IUNA.
- 37) VALCÁRCEL, M. (2015). “El arte como cicatriz”. *Revista Humano y Mundano*.
- 38) VARLEY, J. 2007. *Piedras de Agua*. Lima, Peru: San Mcosar.

ANEXOS

Anexo 1

Entrevista a la actriz María Belén Pacheco en la obra “En Medio de la Frente”

1.- ¿Cuál fue en el inicio, la sensación del cuerpo en el trabajo?

-El cuerpo se sentía pesado, existía el hecho de no poder diferenciar entre el músculo y el hueso, existía una ausencia de peso, sensaciones que se instauran en el músculo, en el hueso.

2. El diseño de los ejercicios del entrenamiento fueron despertando sensaciones, ¿cuáles? y ¿cómo se articularon en tu cuerpo?

-La principal sensación que se despertó fue ese expandir cada músculo, deshabitar el músculo para vivir el hueso y viceversa, extremar cada sensación y dejar que esta actúe en el cuerpo.

3.- ¿Qué significa habitar el cuerpo en este trabajo o cómo tú sentiste la habitación de tu cuerpo en el trabajo?

-El habitar el cuerpo: el cuerpo está en el trabajo de percibir en cada lugar del cuerpo la emoción que se evoca en la sensación, y en el cuerpo, expandirse habitando todo el espacio; ya que en el momento que se logra este estado, uno llega a ser parte del todo.

4. ¿Cómo se articula esta habitación del cuerpo con la articulación del material de la puesta en escena?

-Es elemental, ya que la presencia de este “personaje” lo trabajo siempre, un cuerpo que habita desde diferentes situaciones y ambos están, transmutan, convirtiendo a la actriz en un juego de presencias que desdibujan el personaje, ya que es importante ese lugar en el trabajo de la escena y de toda la obra.

5.- ¿Qué pasa con el estado de invisibilidad?

-Considero que la invisibilidad es esa amplitud de la presencia que te hace habitar el todo, el cuerpo se expande de tal forma que eres todo, invisible, por estar tan conjugado con el todo.

6. ¿Qué pasa con el estado de visibilidad?

-Creo que el actor, necesariamente, debe ser visible en escena, pero es vi- viendo la expansión de su cuerpo, de la sensación de la emoción, que visi- biliza lo necesario para la escena.

Muchas gracias.

“EN MEDIO DE LA FRENTE”

Testimonio del proceso creativo, la actriz

Cómo entender un cuerpo que ha desaparecido, que no se encuentra presente, que ha perdido volumen en el mundo; y no porque su peso ha disminuido sino porque su verdadera fuerza es la de estar activo y presente, para ser un punto activo dentro de todas y cada una de las circunstancias que afectan la transformación de la especie, se encuentra anulado.

El primer día de ensayo, el día cero, terminé con una percepción mediocre: “mi cuerpo está muerto”, estaba muerta y no lo había percibido, no existía, solo estaba dispuesta en el espacio, pero no ejercía ni fuerza, ni resistencia, ni volumen, ni transfiguraba ninguna situación de la especie humana.

Estaba ausente, no presente; el cuerpo se había envuelto una masa pesada y asquerosa llamada piel; no, no es piel, es la sustancia adiposa que se coloca en la piel, me habían envuelto en esa deformidad, estaba atrapada, no lograba sentir mis huesos, no estaban ahí, no podía palparlos, no podía percibirlos, me volví totalmente crítica de la anatomía que había adoptado, no era yo, no me reconocía, no me encontraba.

Enfrentarme a un cuerpo construido por el poder de la ansiedad y la depresión, un cuerpo castigado producto de la violencia, de la ausencia, alterando la imagen de la cual me creía dueña, viviendo de una percepción deformada, la topografía instaurada dentro del cuerpo aprendido se había instaurado en una reedición apropiada.

Ahora, teniendo en cuenta que las “nuevas” tendencias contemporáneas de la escena instalan al cuerpo del actor como el eje epistémico de los procesos creativos, considero indispensable la primera instancia dentro de este ensamblaje, iniciarla con una larga y minuciosa conversación crítica, analítica y reflexiva con mis huesos, carne y órganos. Ellos denotan una llamativa obviedad de su existencia, pero desde otros parámetros no convencionales, el cuerpo se ha transformado, se ha convertido en otra forma, ha ampliado su dimensión, la proporción del mismo en el espacio, es diferente; con Chio, directora del proceso, (de quien debí hablar desde el inicio, aunque no debe ser coinciden-

cia que aparezca en este momento), conversamos sobre desvestir los huesos para volver a sentirlos; es evidente, porque los huesos siguen ahí, y al percibirlos, la movilidad donde se instauran las secuencias, cambian, hay transformación del cuerpo al momento de percibir los huesos, descifrar el lugar primario de donde parte el movimiento.

Recuerdo un comentario sobre el trabajo del Tai chi en el proceso y del cual considero primordial hablar a continuación, se dijo: “el secreto del Tai Chi está en soltar el cuerpo, olvidar las tensiones y sentir que estamos dibujando en el espacio, a más de coordinar movimientos lentos y precisos”, por tal razón el cuerpo debe situarse en una circunstancia extraña, no convencional, para proceder a provocar un accionar vivo en escena.

¿Es esa la solución que le debo dar a mi nueva anatomía? Debo dejar ir a los prejuicios estéticos de mi corporalidad, prejuicios físicos y prejuicios “virtuosos”, y comenzar a SOLTAR, a dejar ir, a reconocermme como un YO que ahora existe en una nueva anatomía, donde cada movimiento -que este nuevo cuerpo ejecuta- también pueden provocar, y el lugar vehemente de la elaboración de las acciones teatrales se van a centrar ahí, en el abandono de lo aprehendido en un cuerpo distinto, y establecer lo aprehendido en las nuevas dimensiones de mi corporalidad. Entonces es reconocermme primero y apropiarme del mismo, este es mi cuerpo, un cuerpo en positivo que se convirtió en mapa construido por las diversas explosiones, sismos en donde estas alteraciones replegaron y enrollaron mi piel transformando mi corteza. No soy yo, vamos a soltar y a apropiarnos, nada más.

Anne Bogart en su libro *La preparación el director*, dice: «En toda buena obra dramática subyace una pregunta. Una gran obra plantea grandes preguntas (...). Sé que algo me ha calado cuando la pregunta me provoca pensamientos y asociaciones personales»¹⁰¹, El primer día, conversamos sobre lo que íbamos a hacer: el tema de la injusticia, de la pérdida de un hijo, la maternidad, y nos llenamos de preguntas; quedé totalmente adherida a asociaciones personales, la maternidad está presente en una niña de un año y nue-

¹⁰¹ Bogart. 2008, p. 33.

ve meses que transformó mi existencia, comprendí que el día que nació ya no soy la misma y que mi totalidad depende del respiro de este pequeño e imparable ser.

A más de una cicatriz de 20 cm en mi vientre, con piel colgada en la parte superior y que pasando más de un año aún no siento esa parte de mi cuerpo, me quedé dividida, partida para que salga de adentro; y de igual forma pensar en su AUSENCIA, palabra recurrente en este proceso de indagación, es imposible.

Entonces qué le pasa al cuerpo ausente que termina fluyendo como agua; y la injusticia, tan presente y evidenciada no solo en mi memoria sino en cada partitura de cuerpo. En ese momento comencé a unir cabos, el cuerpo con el cual habito, mi cuerpo, es producto de esos tres lugares, tanto de la propuesta escénica como de mi vida, la asociación personal de Bogart es evidente, el cuerpo inhabitado del cual hablé al inicio, es producto de la maternidad, de la pérdida y de la injusticia, como si la historia de mi vida hubiera esculpido mi anatomía, el cuerpo es historia, los gestos, el peso, la grasa y la piel son moldeados por cada golpe, error, llegada, despedida e ira vividas en los últimos 3 años de mi vida.

Así es que hablemos de Damián Peña, de su mamá Sonia, no, hablemos del cuerpo muerto, del cuerpo ausente o hablemos del proceso creativo de la actriz, entonces hablemos de su vida, de sus recuerdos, de su pasado, porque la actriz no puede o no pudo aislarse de sus pasiones y compromisos, y si el actor debe utilizar sus enormes posibilidades corporales y reflexivas: me establezco como el instrumento apropiado para el montaje.

El proceso de creación no está aislado de mis vivencias, mis sufrimientos y mis goces, incluso fueron de vital importancia dentro de este proceso, las resonancias, discusiones, odios y amores que me movilizaban y me movilizan, en cada uno de los ensayos estos hicieron efecto, aunque eran tal vez solo humores momentáneos, se convirtieron en la fuente inspiradora de muchos momentos de la dramaturgia que se evidenció en el proceso.

Es demasiado difícil hablar de injusticia sin que te mueva el cerebro, es como si te estuvieran hincando agujas en toda la frente, es que este proceso desde el primer día me dio

muchas respuestas y me colocó en un sinfín de preguntas, las cuales conjuntamente con la dirección, plantearon el desarrollo de un lenguaje en donde está instaurado la intención de contar una “historia”. Este lenguaje deriva de la capacidad de la actriz para desarrollar opiniones desde su propia poética estética, siendo estos los que terminan hablando en la obra.

La presencia es la que cuenta, la que se sitúa en cada paso de esta procesión; esta que habla de pérdida, de rojo, de dolor, de alegría, de muerte, se plantea trasladar su estado en diferentes lugares, expuestos de forma metafórica para que sean ellos, los objetos, las palabra, el cuerpo, los que digan más allá de un personaje, porque la obra se plantea desde ese espacio, no hay necesidad de ingresar hacia ningún lugar impuesto, porque lo principal es que sigo siendo yo en escena, es Belén, la actriz madre y persona que va a tomar el discurso de Sonia Bonilla, y tomándolo con sus manos y con su voz va a decir cada palabra escrita, y lo va a leer en voz alta.

Esa es la obra, esa es la puesta, ese es el proceso, eso es.

16 de Enero del 2017

Bibliografía

Bogart, Anne. 2008. *La preparación del director: siete ensayos sobre teatro y arte*. Barcelona: Alba Editorial.

Anexo 3

Entrevista a Sonia Bonilla, madre del joven asesinado, Damián Peña

SONIA BONILLA: Yo perdí otro hijo además de Damián hace dos años, mi hijo se suicidó y de él quedaron 3 niños, ellos casi dependen de mí y he estado todo este tiempo sin trabajo, y la parte económica es bastante precaria; pero ahí estoy de pie, y de rodillas solo ante Dios.

ENTREVISTADOR: ¿Qué significa para usted esta lucha y todo lo que está haciendo?

SONIA BONILLA: Esta lucha significa prácticamente, que hechos como este no se vuelvan a repetir, yo pienso que es marcar un precedente, la justicia que siempre fue impávida ante todas las cosas y la policía, aquella que cometió un sinfín de delitos y todo mundo le encubrió, solapó y protegió, y esto es decirles ¡no más! ¡No les tenemos miedo para denunciar todos los horrores que ha cometido la policía nacional! Y con estas luchas un ¡Basta ya! No más madres llorando, no más madres teniendo que ir a visitar a sus hijos en el cementerio y que nunca más nos arrebaten a nuestros hijos de los brazos, que nuestros hijos sigan viviendo, que cumplan sus metas y no que todas sus ilusiones, sus sueños se fueron con ellos y una parte nuestra murió con ellos.

ENTREVISTADOR: ¿Podría contarme más allá de esa parte dolorosa, quizás una parte suya de su niñez?

SONIA BONILLA: Recuerdo mucho el cariño de mis padres, yo me atrevería a decir que fui una niña muy tímida y no podía llegar a relacionarme con nadie, ni jugar con nadie y así fue hasta un poco antes de la muerte de Damián. Mi vida cambia en el momento en el que Damián fallece, y sale la fiera que una mujer lleva dentro y bueno! de las cosas duras, de las cosas negativas, uno tiene que sacar algo positivo y eso me ayudó mucho para darme cuenta que no era la niña frágil ni débil, Sonia Bonilla es la mujer más fuerte que pudo haber tenido Damián como madre y pienso que estoy para defender a mis hijos a capa y espada, no he medido consecuencias ni las mediré a futuro tampoco. Yo pienso que a través de mi lucha, estoy diciendo también que a nadie se le pueden vulnerar sus derechos humanos.

ENTREVISTADOR: Cuénteme un sueño bonito que ha tenido o que recuerde

SONIA BONILLA: Bueno, sueños he tenido muchos y el primero es salir de todo esto un día, retomar cuando se haga justicia, mi vida normal, estar tranquila y pasar por desapercibida y para mí eso es muy importante, quiero retomar esa calma, esa paz. Regresar a mi casa y estar rodeada de mis nietos y del único hijo que tengo ahora, de mis nueras,, mis padres, ese es mi mayor sueño.

ENTREVISTADOR: ¿Qué le gusta?

SONIA BONILLA: Soy de las que los fines de semana se los dedica a la mama, estoy con ella, salimos a pasear o a tomar un helado, también trato de repartir mi tiempo con mis nietos porque ellos también son mi motor, gracias a ellos, con la pérdida de mi otro hijo fueron ellos quienes me impulsaron a salir de esto, porque dos hijos muertos cala muy hondo, pienso que mis chiquitos fueron mi motor para levantarme y me dijeron ¡ya es hora!

ENTREVISTADOR: ¿Cómo es su día?

SONIA BONILLA: Mi día, mi casa, mi familia que siempre va a ser lo primordial, cuando tengo trabajo, pues mi trabajo es ayudar a quien me necesita, muchas veces a escuchar o dar un consejo, o cuando hay que hacer algo no mido consecuencias y cuando tengo, no mido el bolsillo sino ir al llamado de las personas que lo necesitan.

ENTREVISTADOR: ¿Qué significa la palabra paciencia?

SONIA BONILLA: Paciencia, la aprendí en la lucha, al principio pensaba que casos como el mío se tenían que resolver en los plazos que estipula la justicia, pero nunca imaginé que la justicia iba a romper todos los parámetros y ahí aprendí la paciencia, a sentarme a esperar y esperar y esperar. Yo pienso que paciencia y tolerancia he tenido que aplicar todo este tiempo.

ENTREVISTADOR: ¿Cómo imagina que las familias de los culpables se sientan con el hueco que dejarán estos cuando se resuelva todo?

SONIA BONILLA: Muchas veces pensé en eso, en una ocasión le dije a mi mami, si tan solo vinieran a buscarme para decirme “perdóneme no fue mi intención”, yo les perdono, pero nunca lo hicieron. En el proceso de la lucha por Damián, yo viví mucha persecución y no digo con eso que en mí generó odio o resentimiento, ni el deseo de aplicar el ojo por ojo, diente por diente; pensé por qué ellos no pensaron en mí, por qué no pensaron en el hecho de que para mí fue tan difícil que me arrebataron a mi hijo de mis brazos, entonces le he dicho al mismo Ministro de Interior, que si es necesario que nosotros vayamos a dar charlas dentro de la Institución Policial, para que ellos entiendan como se rompe la estructura familiar, como destruyen, porque no solo acabaron con la vida de Damián, acabaron con mi vida entera; mire, yo tuve 3 hijos y me queda uno; mi hijo se mató, mi hijo cayó en un estado de depresión y se suicidó en la casa de su mujer y no quiero decir que no tengo que pensar en sus familias, porque yo sí lo he pensado; pero mejor sería decir, preguntemos a ellos si ellos pensaron en mí. Lo que me corresponde como madre y ciudadana, como madre le prometí a mi hijo que iba a encontrar a los culpables.

ENTREVISTADOR: ¿Usted conoce o ha visto a los causantes de la muerte de Damián?

SONIA BONILLA: Yo puedo hablar del proceso donde estuve en todas las audiencias con dos procesados de la Institución Policial; ellos no pueden decir que yo les falté al respeto, y también puedo decir que jamás pudieron mirarme a los ojos, porque algo sucede, algo esconden; pero bueno, si es que tienen conciencia ellos saben qué esconden.

ENTREVISTADOR: ¿Hasta dónde piensa llegar?

SONIA BONILLA: El final de una lucha de estas es la verdad y la justicia, no voy a ser yo quien impone la sentencia, sino los jueces porque yo soy muy respetuosa de la ley.

ENTREVISTADOR: ¿Cómo ha sentido el paso del tiempo?

SONIA BONILLA: No he sentido el paso del tiempo, porque me enfoqué en la lucha y en vivir el día al día; cuando me doy cuenta de que ya se cumplen 15 años de la muerte de mi hijo ahí sí me sorprende. Yo le doy gracias a Dios porque nunca me abandona, la fuerza no está en mí, es de él; Dios me ama y ama siempre, porque me protege de todo de lo que he tenido que vivir.

ENTREVISTADOR: ¿Puede resumir estos 15 años?

SONIA BONILLA: Cuando murió Damián, yo recibí una llamada telefónica y nadie me dijo que mi hijo estaba muerto; cuando salí, cogí un taxi y me fui hasta el hospital y ahí me dijeron que no había reporte de ningún herido sino de un muerto. Yo entré en pánico y lo único que hice fue ir hacia la Universidad Estatal intentando que alguien me diera una respuesta, si alguien sabía algo de mi hijo, llegué ahí y todo estaba lleno de gas lacrimógeno. Cuando me encontré con compañeros de mi hijo, dijeron: Damián está bien, habló con los medios de comunicación y que él ya había ido a la casa. ¿Sabe cuál fue la sensación que yo tuve en ese momento? Le dije a mi mamá, bendito sea Dios no es mi hijo, y me sentí muy contenta. A la altura de la Facultad de Filosofía algo me impulsó a volver y vi en el piso chicas desmayadas, había niños y uno de ellos me alerta diciendo “no pase hay balas”; y se escuchaban, pero no sabía qué era, me retiraba para salir a la clínica Santa Inés y veo a un pariente de mi ex marido y le pregunto, si algo sabía de mi hijo, no me respondió, volví a hacerle la misma pregunta, le pedí que me respondiera porque estaba muy desesperada, me respondió su hija y me dijo “el Damián está muerto”. Nadie me dijo dónde estaba mi hijo, yo salí corriendo y no sé cómo llegué a la clínica, el médico me dijo “Sonia tienes que entender, el Damián está muerto” y yo repetía que no, insistí tanto y me dejaron entrar. Cuando ingresé, el médico pidió que nadie más entrara, mi suegra salía de donde estaba mi hijo y me dijo “Sonia, se murió nuestro mimado” y yo no aceptaba, ¿sabe cuál era mi esperanza? Que cuando yo destapara esa sábana viera que no era mi hijo, esa era mi esperanza. Ingresé y destapé la sábana y vi que era mi hijo, mi hijo se había quedado con el ojito abierto, porque el disparo era en la frente se había quedado abierto, yo le abracé y le di la bendición; levanté los ojos al cielo y dije: “Señor te devuelvo a tu hijo, ayúdame porque yo sola no voy a poder”, ahí llegó la hora de la autopsia, todo el tiempo estuvieron los policías. Cuando fuimos a la sala de velaciones y frente al féretro, me preguntaba: “Señor, por qué permitiste que fuera mi hijo si había tantos chicos ahí, podía ser alguno de ellos ¿por qué mi hijo? ¿Por qué soy tan egoísta, si el dolor que estoy sintiendo pudo sentir cualquier otra madre?”. Pero esta es mi realidad, a mí me tocó y me resigné en ese momento. Nada es fácil, dos años y medio sufría la muerte de Damián, y dos semanas después de enterrado mi hijo inicié mi lucha, tuve mi primera marcha aquí en Cuenca y después de 8 días en Quito

con más de 3000 estudiantes. No he cesado ni pienso hacerlo. He reclamado algo justo, la muerte de un niño de 16 años al que cobardemente dispararon, a él nadie le preguntó si no quería vivir, simplemente le cortaron su vida y con él se fueron mis ilusiones, mi primer hijo, el que pudo ser mi apoyo en todos los sentidos. Después de eso, sigo luchando, tengo dignidad cuando la justicia no me da la cara. La justicia no dijo: “pobre señora, le mataron a su hijo y tiene otro hijo muerto”, la justicia no dice eso, la justicia lo único que hizo fue ponerse una venda y taparse la boca para no tener problemas; la justicia se pone del lado del más fuerte y el más débil queda, así como yo.

ENTREVISTADOR: ¿Qué le gusta escuchar?

SONIA BONILLA: Todo tipo de música, las baladas me encantan. La naturaleza, me encanta.

ENTREVISTADOR: ¿Cómo imagina que suena el cielo?

SONIA BONILLA: Yo creo que no suena, creo que es paz y tranquilidad. Le cuento algo que experimenté, el día que yo enterré a Damián, un primo llegó a la casa y me sedó. Cuando sentí el efecto del sedante, le pedí a mi prima que me acompañara a mi habitación, estaban mis dos hijos chiquitos acostados conmigo; sentí una luz, Damián tenía una costumbre de soplar me el cabello, y esa noche sentí una brisa en mi rostro. Yo lo tomé como que mi hijo se despidió.

ENTREVISTADOR: ¿Cuál es el último recuerdo que tiene de Damián?

SONIA BONILLA: Recuerdo que mi hijo, como nunca se había atrasado y le pregunté de dónde venía, me acerco a él y percibo que tiene olor a gas lacrimógeno, recuerdo que le dije “mi amor, de dónde vienes, te juro que si te llevan preso en alguna manifestación yo no voy a ir a sacarte Damián” y él decía “no solamente los jóvenes deberíamos salir, ustedes también deberían salir, usted abuelita con las ollas y las tapas a reclamar”. Horas antes de que muriera, antes de que se fuera a clases se despertó, me beso y me dio una fosforera, me dijo: “tenga mamita, para que se acuerde de mi”. Yo nunca pensé que esa iba a ser la última vez.

ENTREVISTADOR: Muchas gracias Sonia, perdón por hurgar en su dolor.

SONIA BONILLA: Sabe que hechos como estos hacen que no olvidemos. Porque en luchas como esta, uno sabe lo que es la soledad.

Muchas gracias.

Anexo 4

**Filmación de la obra “En Medio de la Frente”.
Adjunto: medio audiovisual.**