



Universidad de Chile
FACULTAD DE ARTES
ESCUELA DE POSTGRADO

COREÚTICA Y EUKINÉTICA

En su aplicación práctica a la dirección teatral

Tesis para optar al Grado Académico de Magíster en Artes Mención
Dirección Teatral

Autora:

Marjorie Angiolina Ávalos Cortés

Profesora Guía Tesis Teórica:

Dra. Verónica Lucía Sentis Herrmann

Profesor Guía Proyecto Creativo:

Jesús Codina Oria

“Sinceros agradecimientos a mis actores por su confianza y entrega,
a mi profesora guía Verónica Sentis por su pasión,
al profesor Abel Carrizo por incentivar me a escribir,
a Luis Piñango por su ojo fotográfico y luz,
y muy especialmente a mi hija Yanub por existir”.

“...Dedicado a la Danza...”

INDICE

ABSTRAC.....	7
INTRODUCCIÓN	8
CAPÍTULO I.....	11
<i>Antecedentes Históricos de la aparición de la Coreútica y de la Eukinéctica en la Danza Moderna</i>	11
1.1 Orígenes de la Coreútica y de la Eukinéctica.	12
La representación en la Danza	13
Laban y la génesis de la danza experimental.....	15
Rudolf Laban: Precursor de la Coreútica y la Eukinéctica	19
La Danza: Escencia de la armonización del gesto.....	19
Los albores de la danza moderna en Europa y Estados Unidos.....	21
La corriente de la danza moderna en Europa: Mary Wigman, Sigurd Leeder y Kurt Jooss en la senda de Laban.....	22
La corriente de la Danza Moderna de Estados Unidos: Marta Graham, Doris Humprey	29
El Nacional Socialismo y Laban	34
Primeros antecedentes de la Danza clásica en Chile.....	37
Antecedentes de la danza moderna en Chile	40
CAPÍTULO II	52
<i>Aproximaciones a una definición de Coreútica y de Eukinéctica según Rudolf Von Laban</i>	52
2.1 Aproximaciones a una definición de Coreútica y Eukinéctica	53
2.2 Primeras aproximaciones de la noción de Coreútica de Laban, según la recopilación de Lisa Ullman	56
2.2.1 La kinesfera en función de las formas y trayectorias espaciales.	61
2.2.3 La kinesfera y su relación con la cruz axial.	66
2.2.4 Principios del movimiento	68
2.3 Primeras aproximaciones de la noción de Eukinéctica de Laban, según la recopilación de Lisa Ullman	69
2.3.1 Períodos de las investigaciones de Laban.....	69
2.3.2 Estudio de las cualidades de movimiento	83
2.3.3 Factores del movimiento	84
2.3.4 Las cualidades básicas del movimiento.....	91
2.3.5 Cambios de Grado: combinación de las acciones básicas	93
2.3.6 La manifestación del gesto en el cuerpo desde la Eukinéctica.....	95
2.4 Conclusión de Capítulo	97
CAPÍTULO III	99
<i>Coreútica y Eukinéctica en su aplicación práctica para la puesta en escena</i>	99
3.1 Coreútica y Eukinéctica en su aplicación práctica para la puesta en escena.....	100
3.2 Elección del Tema	100
3.3 Proceso de selección de actores.....	106
3.4 Aproximación al lenguaje Coreútica y Eukinéctica	110
3.5 Taller de auto visión: a fiato grupal.....	111
3.6 Resultados de las preparaciones para el montaje	112

3.7 Creación del texto dramático	113
3.8 Puesta en Escena	123
3.8.1 Actuación y personajes	123
3.8.2 Eukinética como herramienta de soluciones técnica de dificultades en la escena.....	124
3.8.3 Eukinética como recurso activo en el entrenamiento de actores.....	126
3.8.4 Eukinética y dirección de actores	127
3.8.5 Eukinética y las emociones	128
3.8.6 Espacio para la puesta en escena	128
3.8.7 Vestuario	130
3.8.8 Iluminación.....	131
3.8.9 La banda sonora en la puesta en escena.....	133
3.9 La recepción de la obra en el público	136
3.9.1 Pre estreno	136
3.9.2 Estreno	137
3.9.3 Evaluación del Proceso.....	138
3.10 Conclusión de capítulo.....	140
CAPÍTULO IV.....	142
<i>Análisis de los resultados obtenidos desde la Coreútica y Eukinética para la dirección teatral</i>	<i>142</i>
4.1 Resultados obtenidos en la investigación Coreútica.....	145
4.1.1 Cruz dimensional y conciencia del espacio	145
4.1.2 Cruz dimensional y orientaciones espaciales	147
4.1.3 Trayectorias y volúmenes: su valor en la escena	150
4.1.4 Coreútica y trayectorias espaciales.....	153
4.1.5 Cruz dimensional en la práctica escénica	155
4.1.6 Experiencia de aplicación de la cruz dimensional en el montaje	156
4.1.7 Conclusión de objetivo.....	158
4.2 Coreútica y espacialidad en su función material y aproximación a una poética personal del espacio	159
4.2.1 Coreútica y espacialidad	159
4.2.2 Definición de espacialidad	160
4.2.3 Definición de poética.....	165
4.2.4 Función material y función poética del espacio.....	168
4.2.5 Comentario de la evaluación pedagógica desde el campo de la espacialidad	171
4.3 El tratamiento del espacio de la obra <i>El Héroe N^o45</i>	173
4.3.1 Proceso de la obra <i>El Héroe N^o45</i>	173
4.3.2 La ubicación del espectador	175
4.3.3 Conclusión del objetivo	178
4.4 Resultados obtenidos en la investigación Eukinética	180
4.4.1 Eukinética y los resultados en la escena.....	180
4.4.2 Eukinética y dirección de actores	181
4.4.3 Dirección de actores y creación de personajes	181
4.4.4 Conciencia corporal y factores del movimiento.....	183
4.4.5 Eukinética y creación de personajes.....	185
4.4.6 El director teatral y la claridad de las instrucciones.....	191
4.4.7 Conclusión de objetivo.....	192
4.5 Eukinética y estados corporales	193

4.5.1 Creación de estados corporales.....	194
4.5.2 El factor tiempo y estados corporales	194
4.5.3 Estados corporales y su recuperación.....	196
4.5.4 Estados corporales y la acción	197
4.5.5 Conclusión de objetivo.....	198
4.6.1 Noción de Ritmo: Su relación con el análisis del movimiento.....	200
4.6.2 Noción de Ritmo y sus categorizaciones según Laban	200
4.6.3 Ritmo de espacio y su relación con la Coreútica	201
4.6.4 Desde la práctica.....	203
4.6.5 Ritmo de tiempo y la dirección de actores.....	204
4.6.6 Desde la práctica.....	205
4.6.8 Desde la práctica.....	206
4.6.9 Ritmo de espacio, tiempo y peso en la escena	207
4.7 Conclusión de capítulo	209
CONCLUSIONES.....	211
BIBLIOGRAFÍA	232
ANEXOS	236

ABSTRAC

La presente investigación realiza un traslado de algunos conceptos de dos teorías que proviene de la danza a la dirección teatral. Se trata de la Coreútica, que abarca la noción de espacio desde una mirada bajo la perspectiva de la física, proporcionando datos concretos por dónde se mueve un cuerpo en la escena. Mientras que la otra, se trata de la Eukinética, que considera las dinámicas del movimiento a través de los factores de tiempo, espacio y energía, y nos indica cómo se mueve un cuerpo en un espacio determinado.

Entendiendo que la dirección teatral maneja ciertos campos que en su totalidad articulan un espectáculo: espacialidad, temporalidad, musicalidad, ritmo, dirección actoral, vestuario, iluminación, mencionando los más relevantes, se propone para esta investigación determinar qué elementos de la Coreútica son factibles de aplicar o trasladar a la dirección, centrada en el campo de la espacialidad. Mientras que desde la Eukinética, se plantea hacer esta misma aplicación pero en la dirección de actores.

Entonces, los objetivos de este estudio es saber en qué campos son aplicables estas teorías, y cómo facilitan el trabajo de un director de escena.

La metodología de trabajo plantea abordar las materias a investigar desde dos ámbitos. Uno teórico articulando las bases fundamentales de ambas teorías, y otro práctico, desde la aplicación de las herramientas planteadas durante el proceso de la puesta en escena.

INTRODUCCIÓN

La presente investigación pretende realizar un traslado de las dos teorías más importante de la danza: Coreútica y Eukinéctica en su aplicación práctica a la dirección teatral. La primera noción analiza el espacio desde el cuerpo en movimiento y nos permite observar las trayectorias en las que se desplaza dejando diseños de piso, revelando las orientaciones y direcciones dentro del área en que transita. Mientras que la Eukinéctica estudia las cualidades y dinámicas del movimiento comprendidas como los factores que lo componen, vale decir, a través del uso de la energía, el tiempo y el espacio, permitiendo analizar cómo se mueve.

La utilización de estas herramientas se desplegará durante el proceso de montaje de la puesta en escena de la obra *El Héroe N°45* basada en la tragedia de Antuco, hechos que transcurrieron en el 2005 donde cuarenta y cuatro conscriptos y un cabo mueren por hipotermia luego de un ejercicio de entrenamiento durante una tormenta de nieve y viento blanco después de recibir órdenes estrictas por un oficial mayor de continuar con la marcha.

El interés de desarrollar el tema se debe a que no existen estudios de transvases de los instrumentos propuestos por estas teorías de la danza a la dirección teatral, y desde esta perspectiva se vislumbra un aporte concreto a la presente área disciplinar. Por otro lado, existe el aliciente de pertenecer al mundo las artes escénicas danzarias y se nos hace mucho más sugestivo realizar esta tesis.

Los objetivos ligados a esta investigación se encontrarán relacionados con generar herramientas de trabajo práctico para el director de escena, a través de los elementos que constituyen el espacio mediante la Coreútica enmarcados en el campo de la espacialidad, y el manejo de los factores del movimiento de la Eukinéctica desplazados hacia la dirección de actores. Por otro lado, también se propone propagar un lenguaje técnico entre el director y su elenco para facilitar su trabajo en el proceso de montaje durante el planteamiento de lugar físico de una obra y la construcción de personaje. Finalmente, este estudio busca proporcionar una vía de acceso directo a la administración del espacio en la puesta en escena y las relaciones dinámicas que se generan entre personajes- espacio-

acciones. Ambas teorías operarán en conjunto como un aporte al ritmo de la obra, ya sea desde su visión general como individual de cada una de las secuencias a escenificar.

La investigación contempla dos partes, una teórica y otra práctica. Para el levantamiento del marco conceptual que sustenta esta tesis, se utilizarán fuentes bibliográficas que aportarán los recursos necesarios para la comprensión de las teorías a traspasar, y videográfico para clarificar a través de ejemplos su ejecución técnica en el espacio.

En relación a la experiencia práctica se instalará un dispositivo de seminario de perfeccionamiento de acercamiento al lenguaje de Coreútica y Eukinética, cuyo mecanismo busca disponer un lugar de trabajo tanto de reflexión teórica como práctica del elenco en función al manejo de estos ámbitos disciplinares.

Posterior al proceso de aproximación al lenguaje se dará el inicio a la etapa del montaje cuyos resultados se analizarán en la fase final de este proyecto.

La disposición de la subdivisión de los apartados se desplegará de la siguiente manera. El Capítulo I Orígenes de la Coreútica y de la Eukinética, nos conducirá a un recorrido histórico del origen de estas teorías por parte de Rudolf Laban, arquitecto dedicado al arte coreográfico de procedencia húngara, y sus fieles discípulos y compañeros Kurt Joss, intérprete y realizador escénico de nacionalidad alemana, y Sigmund Leeder, también de procedencia germana cuyo aporte fue generar un método de entrenamiento para bailarines a través de las enseñanzas de Laban.

Continuando con la línea de trabajo, el Capítulo II trata de las Aproximaciones a una definición de Coreútica y Eukinética. Abordará los aspectos más técnicos de la investigación cuyo desarrollo se verá emplazado en el análisis individual de cada una de las teorías. El objetivo que persigue esta sección buscará exponer los elementos que componen estas nociones y cómo se manifiestan corporalmente durante la ejecución de un movimiento.

El Capítulo III Coreútica y Eukinética en su aplicación práctica a la puesta en escena, se enfrentará al traslado de las nociones del montaje realizado para este proyecto. Revela los mecanismos de producción de la obra a través de los factores que al conjugarse dieron

como resultado la creación de personajes y utilización del espacio. Este capítulo se vehiculará a través de la bitácora de la directora de la obra y nos permitirá trazar una ruta desde el inicio de la puesta en escena hasta la fase de evaluación con los actores y realizador musical, incluyendo la reacción del público.

El Capítulo IV y final, *Resultados obtenidos*, analizará el rendimiento de los instrumentos expuestos a la dirección como efecto de su uso y manejo técnico. Los productos alcanzados reflejan cada uno en su medida, el aporte de las teorías a la dirección teatral, dividiéndose en tres partes: los resultados obtenidos en Coreútica; en Eukinéctica; y en la relación de ambos conocimientos con el ritmo en la escena.

Toda esta investigación decantará en las conclusiones y reflexiones de término de estas pesquisas. Aquí se verán reflejado si los objetivos propuestos fueron alcanzados en el desarrollo de este estudio, y si efectivamente las teorías analizadas brindan soluciones a problemáticas prácticas en la dirección teatral.

Lo que esta investigación no pretende hacer es una revisión historiográfica del avance y evoluciones de estas teorías a lo largo del desarrollo de la danza profesional en el mundo. Tampoco es objeto de este estudio proporcionar un procedimiento único y rígido respecto a gestar un modelo de dirección. Lo que estas pesquisas procuran es que a partir de estas herramientas de trabajo que entregan la Coreútica como la Eukinéctica, generen un lenguaje técnico entre el director y su elenco, como así también facilite su tarea en la dirección de actores y que sea el mismo director quien produzca sus propios procedimientos de conducción de sus actantes.

Finalmente, estas indagaciones pretenden proporcionar herramientas de trabajo para el director de escena orientadas a manejar los factores que componen el movimiento: tiempo, espacio y energía en la dirección de actores durante el proceso de creación de personaje. Por otro lado, es generar una mirada distinta con respecto al recurso del espacio como un elemento concreto y activo durante un montaje.

CAPÍTULO I

Antecedentes Históricos de la aparición de la Coreútica y de la Eukinéctica en la Danza Moderna

1.1 Orígenes de la Coreútica y de la Eukinética.

El presente apartado hará un recorrido histórico de los orígenes de las teorías a investigar en cuanto a su procedencia, contexto histórico y exponentes que permitieron que fueran conocidas en el mundo hasta llegar a Chile, y así fundar la primera escuela de danza profesional que albergó a destacados bailarines que dieron paso el desarrollo de este arte escénico en nuestro país.

Para comprender los inicios de la Coreútica, que implica el estudio del movimiento en el espacio, y la Eukinética que estudia las cualidades y dinámicas de un cuerpo en desplazamiento¹, es necesario recorrer sus orígenes en Europa y su posterior ramificación por el resto del mundo, cuya manifestación quedó demostrada con los fuertes cambios producidos hacia fines del siglo XIX en el contexto social, económico y cultural. Desde aquí, se desarrollaron dos corrientes que impregnaron el escenario de este arte. Una de ellas miraba hacia el naturalismo con una visión más clásica, mientras que la otra tuvo una clara tendencia hacia la abstracción, la que posteriormente fue conocida como la vanguardia estética europea.

Por su parte, el teatro adopta muchas tendencias influenciado por las vanguardias, y una de ellas es el naturalismo que intenta reproducir la realidad tal y como es, analizando el comportamiento humano y lo que lo determina. Se permite examinar a los personajes en sus aspectos más íntimos. Sin embargo, una vez avanzado el siglo XX el teatro va alejándose del naturalismo y se encamina hacia la experimentación y abstracción poniendo en tela de juicio el texto y quien lo ejecuta: el actor. Este proceso de transformación y cuestionamiento llega a la danza de manera distinta y más tardía, diversificando sus ramas, lenguaje y vocabulario, mezclándose con otras disciplinas artísticas y ampliando sus campos de acción. Se da inicio a la danza moderna.

¹ Véase Lynton, Anadel. *Introducción al análisis del movimiento y sus posibles usos en la investigación de la danza y otros campos*. CENIDI danza, Ciudad de México, México. 1993

La representación en la Danza

La danza moderna es el resultado de una época cuyo contexto son los cambios y avances tecnológicos que se caracterizaron por la revolución industrial, modificando la cultura, la educación y muy fuertemente el sentido del arte². Cuestionó el significado y valor de la vida. Esto estableció una manera distinta de utilizar el cuerpo debido a la mecanización que se produjo por el uso de las máquinas causando modificaciones en la función del mismo. Por un lado, los artefactos aliviaron las labores pesadas del hombre sobre todo en el ámbito de la agricultura. Por otro, se mecanizó el trabajo para hacer funcionar la máquina. Todo esto dio como resultado que un grupo de pensadores europeos de la danza, pintura, literatura y las artes en general llegara a meditar desde la práctica el problema del cuerpo, entendiendo al ser humano como un ente integral que se mueve gracias a su mente, cuerpo y espíritu. Entre ellos se encontraban Isadora Duncan, Paul Klee, Bertolt Brecht y el mismo Rudolf Laban. Estos artistas buscaban establecer una nueva forma de vida, apelando a la naturaleza y a la libertad del movimiento. Junto a esto, la danza se revela ante las estructuras del ballet clásico y esta insurrección se transforma en la danza moderna.

Recién en el siglo XX comienza a debatirse sobre el ballet y sus formas de representación. Se inicia un proceso de acercamientos hacia distintas formas de expresión del movimiento abogando por una danza más libre. Se baja de la zapatilla de punta y se abandona el tutú. Nos encontramos con los albores del desarrollo de la danza moderna, cuyo principal exponente en Europa fue Rudolf Von Laban³, maestro Húngaro que se hizo conocido por sus estudios e investigaciones de las dos teorías de la composición coreográfica, Coreútica y Eukinética. A través de estos fundamentos se inicia una parte importante de un método, ajeno al ballet clásico, para la formación del bailarín desde la danza libre hasta llegar a la danza moderna.

² Véase Pérez, Carlos. *Proposiciones en torno a la historia de la danza*. Editorial LOM, Santiago de Chile, Chile. 2008

³ Rudolf Von Laban (1879-1958). Maestro nacido en Hungría, quien analizó el movimiento en el espacio en su libro *Coreútica*, nombre de la ciencia por él desarrollada y con la que influenció a Mary Wigman, Kurt Jooss, Sigurd Leeder y otros organizadores de la estética conocida como “Expresionismo Alemán”. Marquessinis, Artemis. *Historia de la Danza desde sus orígenes*. Editorial Librerías Deportivas Esteban Sanz, Madrid, España.

Algunos referentes importantes fuera de Europa fue Isadora Duncan ⁴ bailarina estadounidense rupturista y extravagante, quien desde muy pequeña se inicia en la Danza. Aborreció los convencionalismos del ballet clásico, no aceptó ni su disciplina ni sus reglas estrictas. Realizó giras por Estados Unidos y Europa, constituyendo escuelas en Alemania, cercanas a Berlín en 1904, en París en 1914 y en Moscú en 1921. Se caracterizó por sus movimientos fluidos que manifestaban emociones internas en armonía con los movimientos y ritmos que ella observaba en la naturaleza⁵. Basó sus investigaciones en los cánones de la belleza de la estética de la antigua Grecia. Durante sus actuaciones vestía túnicas transparentes, pies descalzos, brazos y piernas desnudas y cabellos sueltos. Utilizó la improvisación como herramienta de creación, organizado en estructuras con momentos libres⁶. Esto sacudió al ballet clásico de su letargo, inyectando vitalidad y expresividad. Influyó a muchos coreógrafos incluyendo a Loïe Fuller⁷, artista estadounidense que adquirió su fama por introducir efectos visuales en sus espectáculos, como por ejemplo, tejidos flotantes, luces multicolores en vestidos, etc. Por este motivo fue reconocida por los científicos franceses por sus teorías acerca de la iluminación artística. Hace su primera aparición en público con sus innovaciones en 1889, antes que Isadora Duncan, con quien colaboró arduamente. En Europa formó un ballet de sombras, influenciado por los nuevos experimentos cinematográficos. Su formación de bailarina fue autodidacta caracterizando su trabajo por el uso de las emociones y expresividad⁸.

⁴ Isadora Duncan: (1877-1927) Nació en San Francisco (California, Estados Unidos). Se inicia en la danza a los 10 años de edad. Desacató los convencionalismos del ballet y las zapatillas de punta. Su debut profesional fue en 1899 en Chicago (Illinois). Su vida personal fue trágica. Baril, Jaques. *La Danza Moderna*. Editorial Paidós, Buenos Aires.

⁵ Véase Jacobs, Ellen. *Danzando*. Editorial Cuatro Vientos, Santiago, Chile. 2001

⁶ Véase Sefchovich, Galia. *Expresión corporal y creatividad*. Editorial Trillas, DF México, México. 2001

⁷ Loïe Fuller: (1862-1928) Marie Luise Foller, bailarina estadounidense, nació en Fullerburg, Illinois, Estados Unidos. Adquirió fama en la utilización de efectos visuales en las puestas en escena, Hizo carrera principalmente en Europa. El número de creaciones coreográficas bordeaba cerca de las 130 piezas. Marquessinis, Artemis. *Historia de la Danza desde sus orígenes*. Editorial Librerías Deportivas Esteban Sanz, Madrid, España.

⁸ Véase Sefchovich, Galia. *Expresión corporal y creatividad*. Editorial Trillas, DF México, México. 2001

En ese mismo período se encuentra Ruth Saint Denis⁹, otra representante importante de la danza moderna estadounidense, que junto al coreógrafo y bailarín Ted Shawn en 1915, en Los Ángeles, fundaron la primera de sus escuelas de danza llamada Denishawn. Estos artistas enfatizaron el contenido de sus movimientos, enriqueciendo de vocabulario y ampliando las posibilidades del mismo, tratando temas relacionados con su actualidad y con una actitud crítica. Esta amplitud y libertad compositiva permitieron desarrollar y diversificar una nueva manera de utilizar el lenguaje de la danza expresiva, valorando los estilos y discursos personales. La individualidad y la experimentación con nuevas formas de baile inspiraron a un gran número de alumnos a formar sus propias compañías.

Estas bailarinas que perseguían la libertad del movimiento, iniciaron una nueva filosofía del mismo, convirtiéndose en precursoras de esta corriente en su país y en un referente de la Danza Moderna en Europa¹⁰.

Laban y la génesis de la danza experimental

La danza, al volcar su mirada hacia el naturalismo, se manifiesta en contra de la automatización y mecanización del cuerpo que propone el nuevo modelo económico de la época. El naturalismo, de algún modo, se convierte en una puerta hacia una nueva concepción de cuerpo¹¹, que presenta como antecedente la llegada de la gimnasia hacia fines del siglo XVIII extendiéndose por casi todo el siglo XIX, con Peter Hans Ling, quien funda en Estocolmo en 1813 el Instituto Central de Gimnasia, creador del sistema de la gimnasia rítmica, provocando un cambio en la cultura corporal¹². Este hito es

⁹ Ruth Saint Denis: (1878 -1968) Nació en Newark, Nueva Jersey; y durante varios años fue bailarina de vodevil. En el año 1906 baila en Radha, un ballet creado por ella. Más tarde, dio recitales de danza en Europa y en Estados Unidos. En 1914 contrajo matrimonio con el bailarín estadounidense Ted Shawn. También en ese momento se creó la compañía de danza Denishawn con la que realizaron giras por todo el mundo. Marquessinis, Artemis. *Historia de la Danza desde sus orígenes*. Editorial Librerías Deportivas Esteban Sanz, Madris, España.

¹⁰ Véase Pérez, Carlos. *Proposiciones en torno a la historia de la danza*. Editorial LOM, Santiago de Chile, Chile. 2008

¹¹ Véase Laban, Rudolf. *Danza Educativa Moderna*. Editorial Revolucionario, 1976

¹² Véase Pérez, Carlos. *Proposiciones en torno a la historia de la danza*. Editorial LOM, Santiago de Chile, Chile. 2008

trascendental, ya que marcó un nuevo campo de investigación: el comportamiento del cuerpo y del movimiento.

Mirando la historia, existen dos grandes referentes en relación a la danza moderna: uno de ellos es Europa y el otro Estados Unidos. El primero, vuelca su mirada hacia el ser humano debido a las experiencias de las dos grandes guerras mundiales cuyos representantes en sus primeros inicios fueron Rudolf Von Laban, precursor que hicimos referencia en el apartado anterior y Emile Jaques-Dalcroze¹³, músico y compositor que se dedicó a la docencia y desarrolló un método para el aprendizaje y experimentación de la música a través del ritmo y movimiento, integrando las emociones y la expresión corporal. Su método tiene tres elementos centrales: rítmica, solfeo e improvisación, cuyo aporte se convirtió en uno de los pilares centrales de la danza moderna.

Laban, como coreógrafo, investiga en la naturaleza las distintas posibilidades del cuerpo descubriendo que existen ocho acciones básicas a través de las cuales nos desplazamos y vinculamos en el espacio. Esta instancia hace que el maestro húngaro sea el precursor de dos de las teorías más importantes del uso del espacio y las distintas dinámicas del movimiento: la Coreútica y la Eukinéctica, que serán abordadas en profundidad en el capítulo II de esta tesis.

Es este coreógrafo quien introduce el concepto de espacio, no como un “vacío” hueco donde se posicionan elementos y personas, si no que tal vacío está compuesto por objetos en movimiento continuo, aún cuando estén pasivos. De aquí surge uno de los postulados más importantes de su investigación. El espacio es una cualidad intrínseca del

¹³ Emile Jaques- Dalcroze: (1865-1950) Nace en Viena Austria. Gran pedagogo suizo, fue el creador de la gimnasia rítmica, método que permite adquirir el sentido musical por medio del medio del ritmo corporal. Se convirtió con su rítmica, en uno de los principales innovadores que iban a influir en la danza moderna. Con el estudio de la gimnasia rítmica que consiste en establecer, como decimos, la relación entre el dinamismo corporal y el dinamismo sonoro, el bailarín aprende a asociar los movimientos, ordenarlos en el espacio y eliminar los movimientos inútiles.

Marquessinis, Artemis. *Historia de la Danza desde sus orígenes*. Editorial Librerías Deportivas Esteban Sanz, Madris, España.

movimiento y éste a su vez un aspecto visible del espacio. Vale decir, que un cuerpo en movimiento interactúa dinámicamente con el espacio que utiliza¹⁴.

Esta es la base fundamental del inicio teórico práctico del surgimiento de la danza moderna en Europa, cuyos precursores más importantes se encuentran Rudolf Laban y sus discípulos y colaboradores, Kurt Jooss y Sigmund Leeder. Por un lado, Jooss lleva las enseñanzas de Laban a las artes escénicas, mientras que por otro, Leeder profundiza dichas investigaciones en un método para la formación de bailarines.

Ambas corrientes de la danza moderna, tanto la Europea como la Estadounidense vuelcan su mirada hacia el ser humano, la naturaleza y el ritmo original de la vida. Se inicia una nueva filosofía frente al movimiento.

Esta nueva visión naturalista, establece nuevos ideales que se fundan en dos movimientos a fines de siglo XIX y sus objetivos eran revalorizar el vínculo entre el cuerpo, el espíritu y la mente, volviendo al imaginario de la Edad Antigua, saliéndose de las estructuras sociales¹⁵ establecidas e intentando explorar genuinamente las formas puras de los movimientos de la naturaleza humana, visión opuesta a las estructuras artificiales impuestas por el ballet. Prueba de ello, como ya dijimos, son los estudios de Isadora Duncan, quien experimenta el trabajo con el cuerpo desde el pie descalzo hasta trabajar en disposiciones coreográficas desde la improvisación.

Conjuntamente con estos nuevos ideales que crearon métodos e innovaciones investigativas en torno a la relación del cuerpo y sus posibilidades de movimiento, existía también, una manera genuina de enfrentar la vida¹⁶. De este modo nace un movimiento denominado “Los Reformadores de la Vida”¹⁷ que surgió en Europa en 1892 y convocó

¹⁴ Véase Lynton, Anadel. *Introducción al análisis del movimiento y sus posibles usos en la investigación de la danza y otros campos*. CENIDI danza, Ciudad de México, México. 1993

¹⁵ Véase Layson, June. *Historia de la danza; una introducción: Perspectiva Histórica del estudio de la danza*. Cunacultura, traducción María Dolores Ponce, Ciudad de México, México. 2001

¹⁶ Laban, Rudolf. *Una vida para la danza*. Conacultura México, traducción Ana Margarita Mendizabal, editorial INBA, Ciudad de México, México. 2001 s

¹⁷ Véase Fernández, Rodrigo; Nuñez, Raquel, Cifuentes, María José. *Eukinética: Profundizando las cualidades del movimiento*. Santiago de Chile, 2010, Consejo Nacional de la Cultura y las Artes

en Ascona, Suiza, a varios pensadores y personajes de las artes quienes conformaron un proyecto comunitario donde se practicaba el vegetarianismo y el nudismo, y que además, se vinculaba con prácticas de creencias místicas asociadas a religiones orientales, mitológicas antiguas o relacionadas con el cristianismo esotérico. Esta corriente, *Lebensreform* (Reforma de la vida), buscaba unir en la práctica, el cuerpo con la mente y el espíritu¹⁸, evocando, de algún modo las experiencias de la Grecia Antigua.

La corriente Lebensreform brindó un espacio de experimentación a Rudolf Laban, quien recién en 1910¹⁹, con 29 años de edad, se integra a éste luego de conocer el método que propone Emile Dalcroze y comienza a explorarlo. Esto influencia a Laban enormemente, lo que le lleva a conformar más adelante su primera escuela de danza en la misma ciudad de Ascona, Suiza. La granja comunitaria de Lebensreform le permitió investigar sus teorías, ya que el espacio que la comunidad le otorgó, le permitió volcar su creatividad y realizar experimentos como la confección del Icosaedro, cuadrilátero con triangulaciones perfectas que ayudó a Laban a establecer las leyes de la Coreútica y de la Eukinéctica. Con el tiempo, estas investigaciones se van instalando como propuestas en torno al trabajo para la danza. A éste campo teórico – práctico, se incorpora en 1920 Kurt Jooss²⁰, en Stuttgart, cuyo aporte llevó a ambos a consolidarse como los fundadores de la danza moderna en Alemania²¹. En 1922, en Hamburgo, Jooss que para esa fecha ya se había convertido en asistente de Laban, conoce en esa misma ciudad a Sigurd

¹⁸ Laban, Rudolf. *Una vida para la danza*. Conacultura México, traducción Ana Margarita Mendizabal, editorial INBA, Ciudad de México, México. 2001

¹⁹ Véase Fernández, Rodrigo; Nuñez, Raquel, Cifuentes, María José. *Eukinéctica: Profundizando las cualidades del movimiento*. Santiago de Chile, 2010, Consejo Nacional de la Cultura y las Artes

²⁰ Kurt Jooss (1901-1979) Bailarín y Coreógrafo alemán nacido en Wasseraffingen. En 1920 conoce a Rudolf Laban, convirtiéndose en su colaborador entre 1922 y 1923. El espíritu creador de Jooss conjuga el legado de Laban en la puesta en escena, logrando una mirada propia de crear y componer coreografías. En 1924 es nombrado maestro de baile de Münster, donde conoce a Sigurd Leeder (bailarín, coreógrafo y pedagogo), Fritz Cohen (músico) y Aino Semiola (Bailarina), ésta última se convirtió en su esposa. De aquí surgió en 1928 la Folkwangbühne y el Teatro-Estudio de la Danza, grupo y taller de trabajo en la que participaron sus mismos compañeros.

En 1932, en los Archivos Internacionales de la Danza de París convocaron a un concurso coreográfico donde participa con la pieza titulada “La Mesa Verde”. Dicha pieza impactó a la audiencia y se convirtió en un referente importante para la Danza.

Marquessinis, Artemis. *Historia de la Danza desde sus orígenes*. Editorial Librerías Deportivas Esteban Sanz, Madris, España.

²¹ Véase Layson, June. *Historia de la danza; una introducción: Perspectiva Histórica del estudio de la danza*. Cunacultura, traducción María Dolores Ponce, Ciudad de México, México. 2001.

Leeder²², coreógrafo y educador alemán, nacido en Hamburgo en 1902, con quien realizó un importante trabajo creativo y pedagógico. Si bien Rudolf Laban fue el creador de las bases de estas teorías, Leeder y Jooss, como sus discípulos, se encargaron posteriormente de sistematizar los conocimientos de las investigaciones acerca del espacio y de las cualidades del movimiento ligados a la creación coreográfica de su maestro.

Esta panorámica del contexto histórico y social en el que Laban y sus discípulos estaban insertos, proporciona cierta claridad acerca de su relación con el movimiento en cuanto a lo que sus investigaciones²³ se refieren, y posterior a ello, los importantes aportes de sus colaboradores como Kurt Jooss y Sigmund Leeder en el plano artístico, proporcionaron a la Danza el desarrollo teórico y práctico con el que hoy cuenta.

Rudolf Laban: Precursor de la Coreútica y la Eukinética **La Danza: Escencia de la armonización del gesto**

Un primer antecedente que marca la investigación de Laban, se encuentra enraizado en las inquietudes y cercanías por realizar actividad física. Una primera referencia fue la aparición de la sistematización de la gimnasia que comienza a desarrollarse a finales del siglo XVIII y casi a lo largo de todo el XIX en Europa. Se establece un fuerte interés por investigar acerca de los ritmos biológicos²⁴ puros del cuerpo desde el punto de vista del movimiento humano. Sus bases fundacionales se orientaban a buscar los orígenes primarios del movimiento, que casi un siglo después Rudolf Von Laban retoma para desarrollar su análisis y estudio que compondrá más adelante, como ya lo hemos mencionado antes, las dos teorías más importante de la Danza: Coreútica y Eukinética.

²² Sigurd Leeder (1902-1981) Bailarín y coreógrafo nacido en Hamburgo Alemania. También fue discípulo y colaborador de Laban en Hmburgo, y posteriormente de Kurt Joos en la Folkschule en Essen y formó parte del grupo Neue Tanzbühne (1925-1926). Fija su residencia en Londres donde se consagra como maestro hasta 1960. Se traslada a Chile y llega a ser Director de estudios y profesor de la Universidad de Chile.

Su mayor aporte se encuentra en la enseñanza. Metodologiza los conocimientos impartidos por Laban y los lleva la aula.

Baril, Jaques. *La Danza Moderna*. Editorial Paidós, Buenos Aires.

²³ Véase Layson, June. *Historia de la danza; una introducción: Perspectiva Histórica del estudio de la danza*. Cunacultura, traducción María Dolores Ponce, Ciudad de México, México. 2001

²⁴ Véase Mudie, Jaqueline. *Historia de la Danza*. Purnell, Londres, Inglaterra. 1968

Previo a esto, la concepción de cuerpo sufre un giro relevante, desencadenando una verdadera cultura corporal reflejada en la importancia que se le otorga a la práctica de ejercicio basado en un entrenamiento físico y la expresión corporal.

Un segundo antecedente que determina las investigaciones de Laban fue su encuentro en su primer viaje a Francia con Francois del Sarte.²⁵ El encuentro de Laban con Del Sarte da como resultado, citando a Rodrigo Fernández:

...Laban identificó la importancia de la conexión existente entre la mente, el cuerpo y el alma, aprendiendo sobre el uso de la gestualidad y la relación directa que esta tiene con las relaciones humanas. Fue la primera vez que Laban era testigo de la existencia de un método donde se planteaban leyes específicas en torno al movimiento corporal.²⁶

A diferencia de Peter Hans Ling, Del Sarte crea una relación directa entre las emociones y el movimiento corporal, dedicando una buena parte de su estudio al *gesto humano*. El francés establece que el cuerpo se divide en tres sectores: cuerpo físico; cuerpo espíritu emocional; y cuerpo mental. El primero corresponde a los miembros inferiores, el segundo a torso y brazos, mientras que el tercero a cabeza y cuello. También plantea una serie de leyes que ayudan al funcionamiento del cuerpo. Estas tienen relación directa con la función armoniosa del cuerpo entre la fuerza y el tamaño del músculo.

De este modo, tanto la propuesta de Del Sarte y el posterior método de Laban, se relacionan entre sí, sobre todo con las ideas de la Eukinética, ya que en ambas metodologías existe el concepto de *fuerza* en función del movimiento armónico del cuerpo. Cabe puntualizar que las distintas cualidades y dinámicas de los movimientos están correspondidas con la fuerza que se ejerza sobre ello. Sin embargo, el máximo de

²⁵ Francois del Sarte nació en Francia en 1811. Es considerado actualmente uno de los precursores de la Danza Moderna en Francia. Si bien no tenemos acceso a sus escritos, su discípulo Alfred Guiraudel tomó la iniciativa de publicar su método en 1895. Sus ideas llegaron Estados Unidos a través de Steele Mackey: gracias a ambos hoy se conoce parte importante de las ideas de del Sarte. Baril, Jaques. *La Danza Moderna*. Editorial Paidós, Buenos Aires, 1977. P. 364-378

²⁶ Fernández, Rodrigo; Nuñez, Raquel, Cifuentes, María José. *Eukinética: Profundizando las cualidades del movimiento*. Santiago de Chile, 2010, Consejo Nacional de la Cultura y las Artes. P. 34

los descubrimientos que hace Laban junto al francés, es que la danza es en esencia la armonización de gesto.

Sin duda, estos dos antecedentes fueron considerados por quienes posteriormente se convirtieron en los padres de la danza moderna alemana: Rudolf Laban y Emile Jaques-Dalcroze:

...éste último inició un estudio en torno a la relación del movimiento y del ritmo, creando el método de la rítmica, el cual permite adquirir el sentido musical por medio del ritmo corporal.²⁷

Es necesario considerar que la danza en Europa encuentra otra manera de expresarse. El ballet como estructura es cuestionado en todos sus ámbitos, dando paso a nuevas investigaciones del movimiento libre²⁸ y la danza expresiva (1900). Es por eso, que en este sentido, Laban concentra sus estudios de las cualidades del movimiento en el cuerpo, que posteriormente la llama Eukinéctica, que parte con la idea del gesto²⁹, pero que poco a poco la precisa hacia el concepto del esfuerzo para explicar la funcionalidad del movimiento en el espacio. Entonces, la noción de esfuerzo implicó que Laban investigara profundamente, todas las posibilidades de modificación del movimiento al aplicar “fuerza”, y esto amplía la mirada de la Danza, no sólo como una disciplina artística, sino que además, como una disciplina fundada en principios técnicos y teóricos.

Los albores de la danza moderna en Europa y Estados Unidos

El contexto en el que se genera los inicios de la Danza Moderna tanto en Europa como en Estados Unidos, irrumpe a fines del siglo XIX y comienzos del XX. Todo se encuentra bajo la influencia del modernismo, corriente que, sin lugar a dudas, es una respuesta frente a la realidad histórica³⁰ que se vivía en ese entonces. Es el naturalismo, la sensualidad y la mirada hacia oriente que inspiran esta nueva manera de hacer arte

²⁷ Baril, Jaques. *La Danza Moderna*. Editorial Paidós, Buenos Aires, 1977. P. 379

²⁸ Véase Mudie, Jaqueline. *Historia de la Danza*. Purnell, Londres, Inglaterra. 1968

²⁹ Laban, Rudolf. *Una vida para la danza*. Conacultura México, traducción Ana Margarita Mendizabal, editorial INBA, Ciudad de México, México. 2001

³⁰ Mudie, Jaqueline. *Historia de la Danza*. Purnell, Londres, Inglaterra. 1968

contemplando la idea de que la obra debe contener un mensaje implícito dentro de la creación.

Para Jaques Baril la Danza Moderna es:

...una forma de expresión corporal originada por la transposición que hace el bailarín, mediante de una formulación personal, un hecho, una idea, una sensación o un sentimiento...³¹

La danza vuelve su mirada hacia el hombre y sus preocupaciones, brindándole principal atención a la expresión humana.

De acuerdo al recorrido que hemos originado en este capítulo, fue Rudolf Laban y sus discípulos, Kurt Jooss, Sigurd Leeder y Mary Wigman quienes contribuyen a la teorización y sistematización de la danza moderna en Europa, mientras que Isadora Duncan que inicia la danza libre en Estados Unidos a través de la improvisación, considerando las teorías sobre la gestualidad de Francois Delsarte y las innovaciones artísticas de Loi Füller, dan origen a la Danza Moderna en norteamérica.

Ambas corrientes luchan por encontrar una relación entre la emoción y el cuerpo a través de la expresión del gesto, teoría que plantea Delsarte. Vale decir, que se descubre que mediante el gesto se puede comunicar los sentimientos a través del cuerpo. La diferencia entre ambas corrientes es que la alemana enfatiza la expresión dramática del gesto, en cambio la norteamericana le quita importancia a lo dramático destacando más la variedad del movimiento.

La corriente de la danza moderna en Europa: Mary Wigman, Sigurd Leeder y Kurt Jooss en la senda de Laban

Como ya nos hemos referido anteriormente Rudolf Laban contó con fieles discípulos con los cuales pudo desarrollar sus teorías e investigaciones. En primer orden se encuentran Mary Wigman³², Kurt Jooss y Sigmund Leeder. Sin embargo, durante más de cincuenta

³¹ Ver Baril, Jaques. *La Danza Moderna*. Editorial Paidós, Barcelona, 1987. P 15

³² Mary Wigman (1886-1973) nació Alemania. Estudió con Dalcroze y Laban, sin embargo, fu influenciada indirectamente por Isadora Duncan, cuando presenció un recital de danza de la bailarina, Grete Wiesenthal. Ver Marquessinis, Artemis. *Historia de la Danza desde sus orígenes*. Editorial Librerías Deportivas Esteban Sanz, Madris, España. Obcit. Pág.153

años de sus investigaciones le colaboraron otros ayudantes como Dussia Berezka, quien contribuye la difusión de los principios de Laban y anotación de todas sus obras. También se encuentra Lisa Ulmann, quien se transformó en Directora del Laban Art of Movement Centre en Londres recopilando su obra, realizando publicaciones y propagando su método de escritura de movimiento.

En Estados Unidos el método de Laban es introducido por la Bailarina, Ann Hutchinson, que fundó en Nueva York el Dance Notation Bureau, y fue la recopiladora del material de anotación para el movimiento en el libro *Labanotation* (1954).

Pero como ya decíamos antes, los colaboradores de Laban en primer orden, se encuentran Mary Wigman, Kurt Joos y Sigmund Leeder, quienes se interrelacionaron tanto como alumnos de Laban como en su desarrollo artístico. Cada uno tomó experticias diferentes que caracterizó su carrera.

En 1913, teniendo veintisiete años, edad tardía para iniciarse en esta disciplina, Mary Wigman se formó como bailarina estudiando con Emile Jaques-Dalcroze, en Desdren. Luego se incorpora en Ascona, Suiza, a las investigaciones y trabajos de Laban, aportando en el estudio de las escalas de movimiento, manera de estructurar las relaciones del cuerpo en el espacio en sus distintos niveles y direcciones. Wigman de inmediato se destaca convirtiéndose en su discípula y posterior a ello, va encontrando su propio sello coreográfico, muy enlazado con las enseñanzas de Dalcroze, realizando una danza en comunión entre el movimiento y las emociones, convirtiéndose en la principal expositora de la corriente de danza, caracterizado por el expresionismo alemán³³. Su temperamento artístico le lleva a hacer una carrera independiente. Jaques Baril señala:

Debe por tanto liberarse de los obstáculos impuestos por el conocimiento de los principios y de los sistemas, pero no rechaza

³³ Expresionismo Alemán: Corriente artística que se genera con gran fuerza en Alemania al inicio del siglo XX. Influenció a casi toda la gama de las artes: teatro, danza, cine, plástica, arquitectura, literatura, fotografía, etc. Los expresionistas defendían un arte más personal e intuitivo, donde predomina la visión interior del artista – la expresión – frente a la plasmación de la realidad – impresión-. El expresionismo defendía la libertad individual, la primacía de la expresión subjetiva, el irracionalismo, el apasionamiento y los temas prohibidos (lo demoníaco, morboso, sexual, pervertido o fantástico). *Brücke. El nacimiento de la expresión alemana*, Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona. ISBN 84-8043-145-8 AA.VV. (2005).

sistemáticamente las nuevas aportaciones, que son factores enriquecedores para su arte. De este modo, crea su propio lenguaje y transforma progresivamente su danza, que toma forma de expresión teatral después de haber sido una forma de expresión individual.³⁴

Es importante destacar que la década de los años 1920, Alemania atraviesa por una crisis social y económica después de la Primera Guerra Mundial, dando inicio a un nuevo régimen político que influyó la vida civil, social y cultural del país. Mary Wigman como otros artistas aceptan vivir esta prueba, pero luego de un período, elige el exilio como lo hace Kurt Jooss, Sigmund Leeder, Hanya Holm y el mismo Laban.

Esta actitud voluntariosa es decisiva para el porvenir de su danza, tanto más que coincide con una época de profundas perturbaciones y transformaciones sociológicas. La Danza de Wigman sufre las fluctuaciones que dictan los acontecimientos, y su estilo está influido por los descubrimientos realizados por los demás artistas de su época.³⁵

Lo que recoge Wigman de las enseñanzas de su maestro Laban en cuanto al uso del espacio, es que dejó de considerarlo como una cárcel para el bailarín, permitiéndole una libertad absoluta de movimientos en todas las direcciones y expresiones. El espacio recobra su profundidad y dimensiones. En cuanto a la búsqueda de los distintos grados de los movimientos, surgió de la investigación inspirada en su propia interioridad y de los sentimientos más profundos del ser humano. Los temas más recurrentes que Mary Wigman utilizó en sus coreografías fueron la locura, el salvajismo sexual y primario, el espanto, la mueca, la agitación de la metrópolis, la muerte.

Mientras tanto avanzado 1920, Laban formó la Escuela de Danza de la Tanzbühne en Stuttgart y Kurt Jooss trabaja con él iniciando así su carrera como intérprete y creador. Desde allí nace una ferviente plataforma que lo convierte en un referente junto a Sigmund Leeder, ya que ambos participaron en proyectos creativos de mutua autoría. Es interesante enfatizar que en ese período se experimentó mucho con las formas de hacer y

³⁴ Ver Baril, Jaques. *La Danza Moderna*. ob.cit Mary Wigman P 403.

³⁵ Ver Baril, Jaques. *La Danza Moderna*. ob.cit Mary Wigman P 403.

crear Danza. Todo estaba permitido y la conjunción de las artes daba como fruto, múltiples e interesantes resultados escénicos. Sin embargo, tanto como Jooss y Leeder, apuntaron hacia la sistematización de la danza y al concepto de obra como producto artístico. Van dejando atrás los planteamientos de la danza libre³⁶. Utilizaba la improvisación como la búsqueda de un camino para llegar a formalizarlo en un discurso coreográfico. Sus enseñanzas fueron interpretada por Isadora Duncan, Lőie Fuller y Ruth Saint Dennis, entre otros, quienes desarrollaron sus propios estilos y lenguaje, formando los pilares de la danza moderna Estadounidense. Mientras que en Europa Emile-Jaques Dalcroze, Rudolf Laban, Mary Wigman, por mencionar algunos, constituyeron los pilares de la danza expresionista y de la danza moderna en el viejo continente, iniciándose con la danza libre. Estos artistas desarrollaron sus propias teorías y métodos de enseñanza del movimiento humano. Entonces el cuadro panorámico de esta nueva forma de hacer y crear danza a inicios del siglo XX se compone de la siguiente manera: danza libre, danza expresionista y danza moderna. Desde aquí se despliegan la danza teatro y la danza contemporánea, encontrando una serie de corrientes que varían una de otras y han evolucionado en el tiempo.

A pesar de que se realizaron cruces constantes entre ambos continentes y las fuentes de investigación fueron diversas, estos nuevos rupturistas de las formas clásicas debieron investigar los *Orígenes de la Danza* incluso en la Biblia, hasta llegar al antiguo Egipto, India, África y Grecia.

El origen de la danza es algo impreciso. No existe material bibliográfico que determine un inicio³⁷. Pese a ello la danza ha estado presente a lo largo de toda la evolución de la humanidad.

Su fundamento es ciertamente la búsqueda de la belleza, pero es también una necesidad de expansión de la fuerza física, un deseo de manifestarse, una necesidad de escapar de lo rutinario y de lo

³⁶ Véase Mudie, Jaqueline. *Historia de la Danza*. Purnell, Londres, Inglaterra. 1968

³⁷ Véase Mudie, Jaqueline. *Historia de la Danza*. Purnell, Londres, Inglaterra. 1968

vulgar. Está íntimamente unida a la música y a la gimnasia, pero puede existir muy bien sin ellas.³⁸

Acotando el tema, el objetivo del capítulo I de ésta investigación es realizar una panorámica general a cerca de los precursores de la danza moderna, y de los pioneros que teorizaron a cerca del movimiento. Sin embargo, es interesante la mirada hacia el pasado que tienen estos impulsores que no sólo se cuestionaron los orígenes de la danza y su evidente manifestación en el tiempo, sino que además, discutieron acerca del ritmo:

El ritmo es uno de los grandes fenómenos de la vida. Todo en la naturaleza es ritmo: el día de la noche, las fases de la luna, las mareas, las estaciones del año, las olas rompiendo sobre la playa, los latidos del corazón. Los niños tienden hacia la Danza desde que adquieren el sentido del equilibrio. Los primeros juegos de los niños, saltos carreras, etc, son como principios de Danza o como principios de ritmo. Se ha bailado siempre y en todas partes y así está demostrado a través de la historia.³⁹

Esta relación entre danza y ritmo es cuestionada científicamente por Laban y sus discípulos, y anterior a ello por Dalcroze. Sin embargo, Laban nunca perdió de vista que hilo conductor era el movimiento en cuanto a su disposición en el espacio⁴⁰ y sus distintas cualidades y calidades.

En relación a éste tema, los aportes que realizó Laban a partir de sus investigaciones acerca del movimiento, es que le devolvió al espacio su profundidad, lo que permitió que los bailarines realizaran sus movimientos en direcciones múltiples. En otras palabras, el espacio se convirtió en un elemento que se integró al movimiento del bailarín facilitando su interpretación⁴¹. Y en el campo de la exploración en las distintas posibilidades de

³⁸ Ver Marquessinis, Artemis. *Historia de la Danza desde sus orígenes*. Editorial Librerías Deportivas Esteban Sanz, Madris, España. Obcit. P 15

³⁹ Ver Marquessinis, Artemis. *Historia de la Danza desde sus orígenes*. Editorial Librerías Deportivas Esteban Sanz, Madris, España. Obcit. P 15

⁴⁰ Véase Laban, Rudolf. *Una vida para la danza*. Conacultura México, traducción Ana Margarita Mendizabal, editorial INBA, Ciudad de México, México. 2001

⁴¹ Véase Laban, Rudolf. *Una vida para la danza*. Conacultura México, traducción Ana Margarita Mendizabal, editorial INBA, Ciudad de México, México. 2001

interpretación de los movimientos, Laban descubre que el ritmo ya no se ve limitado por la métrica y la música, rompiendo con la concepción clásica de la relación unilateral coreografía y ritmo. Este nuevo replanteamiento de componer danza, aprende a valorar el silencio como acompañamiento del movimiento, y a diferencia del ballet clásico, se busca escapar de la fuerza de gravedad mediante la pérdida del equilibrio.

En lugar de las poses del ballet clásico, Laban impulsó el movimiento dinámico, natural, que permite al bailarín la auto descarga rítmico-espacial. Utilizando los ideales del antiguo arte griego, se inspiró en las formas más naturales de la danza y se basó en una notación geométrica que enseñaba como, al estirarse o agacharse, el cuerpo se ajustaba en un espacio.⁴²

Es en esta relación ritmo y espacio, donde Laban comienza a darse cuenta que existen distintos grados dentro de un mismo movimiento, y que existen al menos tres factores que lo determinan en cuanto a su calidad y cualidad: fuerza, tiempo y espacio. Éste es el inicio de la teoría de la Eukinética que se abordará más adelante en esta tesis.

Continuando con la panorámica histórica, y sin perder de vista su interés científico, en 1924 Leeder y Jooss viajan a Francia, impulsados por la búsqueda de nuevos horizontes y acentuar sus conocimientos técnicos decidiendo acercarse al ballet clásico, con el objetivo de ampliar su vocabulario corporal, pero persistiendo en sus indagaciones experimentales. De este modo incursionan en la danza expresiva⁴³, cuyo referente máximo de la época era Mary Wigman, quien para esos años, ya se había consagrado tanto en Europa como en Estados Unidos. Los elementos que componen la danza expresiva rompen con el pasado del ballet clásico, buscando nuevas formas de expresión basadas en el gesto corporal, liberándose de la literalidad de la métrica y del ritmo, cuya máxima válida la “autoexpresión corporal” del intérprete creador, y la relación con el espacio. Esto no quiere decir que la danza expresionista no tuviera estructuras o principios por los cuales se rigiera. Es importante señalar la importancia que tuvo este

⁴² Caruso, Ana Laura. *La danza expresionista*, texto escrito en el contexto de la materia Principales corrientes del pensamiento contemporáneo de la Carrera de Ciencias de la Comunicación de la Universidad de Buenos Aires, Argentina. 2005. P 58

movimiento en la historia de la danza, ya que generó una ruptura que marcó el comienzo de una época.

La gran diferencia entre la danza libre y la danza expresionista, es que ésta última estuvo enmarcada en un movimiento artístico, mientras que la primera surgió como respuesta espontánea en contra de la estructura rígida del ballet clásico, en la cual el bailarín estaba limitado por ciertas normas estrictas en cuanto al espacio, al ritmo y a la forma de los movimientos. El objetivo de la danza libre fue explorar intuitivamente con el cuerpo sus distintas posibilidades de movimiento de manera naturalista. En cambio la danza expresionista fue una contestación hacia el contexto histórico y social de Europa de principios del siglo XX. Surge una reivindicación del cuerpo en torno a su libre expresión retornando hacia la naturalidad del movimiento. Sin embargo, la danza constituye su investigación de manera más consciente y se instala desde el primer principio que postula Laban: tensión y relajación, como los movimientos impulsores de la vida. Las temáticas que expone tienen directa relación con la muerte; la locura; la agresión de la metrópolis hacia el hombre, etc.

Bajo esta misma mirada, Kurt Jooss demuestra en la sistematización de su trabajo coreográfico el desarrollo de las concepciones espaciales y diferenciaciones en las cualidades de los movimientos que investiga primeramente Laban. Un claro ejemplo de ello, se manifestó en la obra *La Mesa Verde*, de Jooss, cuyo principal aporte era que los movimientos se basaban en la expresión de las emociones con una situación dramática definida. Por esta razón, esta pieza es un referente en la historia de la danza, ya que incorporó elementos dramáticos en el montaje. Desde éste punto se puede inferir que el inicio y las bases de la danza - teatro alemana se fundan en la danza expresionista, que más adelante Leeder y Jooss desarrollan desde sus metodologías de trabajo, en pos de una nueva manera para enfrentar la formación de bailarines hasta sus realizaciones artísticas.

Luego, en 1925 Kurt Jooss y Sigmund Leeder, se consolidan como los discípulos más importantes de Laban. Formaron su primera escuela en Münster y en 1927 en Essen donde conformaron la *Folkwang Thanztheater Studio*. De este modo comienzan sus primeros estudios coreográficos con una clara línea de trabajo, hasta lograr el éxito en

1932 con la pieza *La Mesa Verde*, que fue premiada en el Teatro des Champs-Élysées, en un concurso que convocó los Archivos Internacionales de París.

Con todos los antecedentes planteados, Rudolf Laban inicia su investigación teórico-práctica llamada Coreútica y Eukinéctica. Estas concepciones se difunden por Europa, Estados Unidos y Latinoamérica. La escuela de Jooss y Leeder intentaron llevar a la danza a un espacio que abarcara más allá de la experimentación, aplicando el conocimiento lógico y científico de las enseñanzas de Laban impregnándole el carácter expresivo a través del uso de las emociones. Mientras que Laban le daba a su trabajo un enfoque de carácter más teórico y de análisis, no existía en su concepción una idea más técnica de cómo abordarlo. Sin embargo, es Leeder quien investiga un método pedagógico de sistematización de las enseñanzas de Laban para la formación de bailarines y Kurt Jooss utiliza estas herramientas para la creación coreográfica y puesta en escena.

Por otro lado, Wigman y Jooss se establecen en Alemania y consolidan la danza moderna, cada uno con una técnica y modelo propios abriendo dos corrientes con importantes diferencias entre sí. Wigman aborda la danza moderna desde el expresionismo y Jooss desde las concepciones espaciales que establece Laban.

La corriente de la Danza Moderna de Estados Unidos: Marta Graham, Doris Humphrey

Una de las máximas exponentes de la Danza Moderna estadounidense fue Marta Graham⁴⁴, quien fue una destacada bailarina y coreógrafa, mujer de teatro emprendedora, empresaria, pedagoga, y además, una de las iniciadoras de la danza moderna en su país, quien tomó elementos de las cualidades del movimiento y del gesto corporal de Laban, y del ritmo en relación con el movimiento de Dalcroze. Sistematizó una técnica que lleva actualmente su nombre y tiene vigencia. Graham une las contracciones centrales del torso como percusiones que van de mayor a menor grado de intensidad como respuesta rítmica a distintos estímulos sonoros externos.

⁴⁴ Ver Marquessinis, Artemis. *Historia de la Danza desde sus orígenes*. Editorial Librerías Deportivas Esteban Sanz, Madris, España. Obcit. P 162-167

Para ella, la danza moderna no era producto de la inventiva, sino del descubrimiento de principios primigenios.⁴⁵

Marta Graham entró a la Denishawn en 1916, convirtiéndose en una alumna destacada y es invitada a participar en la compañía. Pero su fuerte personalidad le lleva a buscar su propio lenguaje y nuevos horizontes, que en 1923 se separa de la Denishawn. En 1930 Graham fundó su propia compañía, la Compañía de Martha Graham. Su estilo único y preciso reflejaba el arte moderno de su época, ya que a menudo su forma de componer se le comparaba con la plástica de Kandinski y Picasso, artistas que admiraba mucho. Las principales características del estilo de la coreógrafa, se basaba en otorgar singular importancia a la respiración y las relaciones entre contracción y relajación, poniendo especial énfasis a la caída al piso de manera controlada, los grandes saltos de los hombres y la percusión del torso manifestada en contracciones centrales. Su labor se basaba en imágenes que acompañaban a los movimientos. Componía para el espectador y esto se notaba en cada una de sus coreografías. Artemis Markessinis señala:

El espectador debe ver algo más que una perfección técnica y la línea de ésta intención debe vibrar en todo el cuerpo. Todo movimiento ha de tener su fin, su resultado, y esto se realiza solamente cuando existe una coordinación entre espíritu y cuerpo, el espíritu dominando todas las partes del cuerpo hasta producirse esa unidad que es la pasión. La actividad con éste pensamiento conduce a la Danza. La organización de esta actividad constituye el arte de la Danza.⁴⁶

Con esta mirada Graham realizaba sus composiciones coreográficas, buscando algo más que la perfección técnica. Cada movimiento estaba basado en un motivo tomado de la vida real, que después depuraba con la técnica, pero sin perder el contenido por el cual había surgido. Afirmó:

La forma es sólo un agente de transmisión, el camino para comunicar la emoción. El cuerpo del bailarín tenía que ser el

⁴⁵ Baril, Jaques. *La Danza Moderna*. Editorial Paidós, Buenos Aires, 1977

⁴⁶ Ver Marquessinis, Artemis. *Historia de la Danza desde sus orígenes*. Editorial Librerías Deportivas Esteban Sanz, Madris, España. Obcit. P 167

centro de donde emanara el hechizo milagroso que la Humanidad esperaba. La Danza Moderna, por tanto, descubría la expresión y la emoción; los movimientos debían ser evocadores capaces de sacudir al espectador. Aquí radicaba la naturaleza de su lucha y no tanto el en contra de las formas ya existentes.⁴⁷

Como la mayoría de los creadores de su época se inspiró en el contexto social en el que vivía y sus coreografías estuvieron motivadas por la necesidad de expresar un temperamento apasionado, inconformista, inteligente y consciente de los problemas sociales. Le interesaba conocer las raíces del comportamiento humano escarbando en la mitología griega desde la psicología de una época desaparecida y enterrada en los libros. Por ello desde 1940 aproximadamente comenzó a crear a partir de tragedias griegas, con aproximaciones hacia el área del teatro como una herramienta para acercarse a éste mundo psicológico que le interesaba indagar. Ésta era su fuente principal para manifestarla en movimiento.

Un hito importante, pero menos conocido en la carrera artística de Marta Graham, es que en 1932 funda el primer grado de Bachiller de las Artes de la Danza en la Universidad de Bennington, Estados Unidos. En 1951 creó la división de Danza de la Escuela Juillard, trascendental centro de estudios vigente hasta nuestros días. Se destacan estos hechos, ya que parece ser una característica en la vida de estos grandes innovadores, crear y fundar escuelas como un mecanismo de difundir no sólo el quehacer artístico de ésta disciplina, sino que además, instalar la Danza como una posibilidad más de expresar el sentir del ser humano⁴⁸.

Otro referente significativo de las artes escénica de Estados Unidos fue Doris Humphrey⁴⁹, coreógrafa y bailarina que en su libro *El Arte de Crear Danza*⁵⁰ entregó un

⁴⁷ IDEM, P 168

⁴⁸ Laban, Rudolf. *Una vida para la danza*. Conacultura México, traducción Ana Margarita Mendizabal, editorial INBA, Ciudad de México, México. 2001

⁴¹ Humphrey Doris Batcheller (1895, Oak Park, Illinois , 1958, Nueva York) Entre sus representaciones se encuentran *Water Study* de 1928, *The Shakers* de 1931 y *New Dance* de 1935. Se retiró del escenario en 1945, pero continuó trabajando como directora artística de la compañía de José Limón en obras como *Day on Earth* de 1947 y *Ruins and Visions* de 1953.

método de trabajo recopilado a lo largo de su trayectoria, basándose en las leyes de la Eukinéctica propuestas por Laban, pero que Humphrey profundizó otorgándole su propio sello. El planteamiento de la danza moderna de la época era opuesto a las bases de la técnica del ballet clásico, sus innovaciones buscaban expresar los sentimientos del hombre moderno⁵¹. Sin embargo, Doris Humphrey se inspiró en los conflictos humanos y la crisis de la sociedad haciendo un eco a su contexto histórico del que era testigo, utilizando el legado del ballet para desarrollar su propia propuesta. Para ese entonces, en Estados Unidos el desarrollo la Técnica Moderna se ve fuertemente constituido e incluso evoluciona a otras vertientes. En 1913 Humphrey crea su primera escuela, pero luego decide ir a estudiar a Los Ángeles en la Denishaw, donde de inmediato le ofrecieron el puesto de profesora e integrar la compañía. Pese a ello, no aceptó de inmediato. Desde 1917 hasta 1928 participa en la compañía de ballet de la Denishawn School of Dancing and Related Arts. Entre 1925-1926 realizó una extensa gira con la compañía en países de Oriente, que influenció su manera de enseñar y de enfrentar sus trabajos coreográficos. En 1928 cofunda junto con Charles Widman, quien también había bailado en la Denishawn, una escuela y crea su compañía de Danza en Nueva York, y que casi de inmediato se convirtieron en un referente para su país. Trabaja con ella el posteriormente destacado coreógrafo mexicano José Limón, quien más adelante crea su propio Centro de Estudio del Movimiento en México. En 1944 por razones de salud, Doris dejó de bailar y se convirtió en la Directora Artística de José Limón. Charles Weidman crea su propio grupo. Entre 1946-1957 Humphrey viajó con la compañía de José Limón donde compuso varias obras.

Durante esa época, se unió a la Escuela de Danza Juilliard, que entonces dirigía Marta Hill y fundó el Juilliard Dance Theater, donde ostenta la Dirección artística y enseñaba su teoría de composición coreográfica. Doris Humphrey era una profesora precisa y meticulosa, que no dejaba nada al azar. Siempre se llevó muy bien con sus alumnos a los que hablaba francamente y con

Ver Marquessinis, Artemis. *Historia de la Danza desde sus orígenes*. Editorial Librerías Deportivas Esteban Sanz, Madris, España. P 173-174

⁵⁰ Véase Humphrey, Doris *El Arte de Crear Danza*. Editorial Eudeba, Buenos Aires, Argentina. 1976

⁵¹ Véase Humphrey, Doris *El Arte de Crear Danza*. Editorial Eudeba, Buenos Aires, Argentina. 1976

mucha amistad. Positiva y categórica, sabía aconsejarle siempre lo que más les convenía para su plena realización artística.⁵²

Humphrey centró su trabajo no en la Danza Teatral, sino más bien en un continuo laboratorio del movimiento buscando un lenguaje propio que tradujera la desigualdad humana⁵³.

Aspiraba el bien común, luchaba contra la fatalidad del destino y en ese sentido estaban dirigidas muchas de sus coreografías, que por otra parte ofrecían gran variedad de temas, y una exhaustiva exploración de los estados de ánimos, en los que, según declara ella misma, vive la Danza.⁵⁴

El aporte de Humphrey no sólo se quedó en escena, sino que teorizó acerca de temas de la danza, incluso hizo una propuesta de notación de escritura del movimiento en forma vertical para que fuera fácil de seguir a los bailarines. Sin embargo no llegó a concretarla y quedó en la teoría. La coreógrafa planteó una teoría de trabajo que la denominó el “arco de dos muertes”. El objetivo es encontrar el área entre el equilibrio estático (del cuerpo en la vertical) y la caída desequilibrada, que es el principio de suspensión y colapso; y el punto entre la caída y la recuperación (el cuerpo en posición horizontal)⁵⁵. Es la reacción del cuerpo a pérdida del equilibrio que determina el movimiento, mientras que la gravedad que puede causar la caída, constituye la fuente de energía del cuerpo que la toma y la usa como impulso para trasladarse en el espacio. La propuesta de Humphrey, entonces, se basa en resolver la caída y recuperación como premisa de trabajo, pero también como una metáfora entre *muerte-vida-resurrección*, y la lucha por la verticalidad y sobrevivencia. Dichas concepciones se manifiestan en su libro *el Arte de Crear Danza* que sellan sus temáticas coreográficas.⁵⁶

Tanto Martha Graham como Doris Humphrey, realizaron propuestas totalmente distintas de cómo enfocar la Danza Moderna, sin embargo el punto donde convergen se manifiesta

⁵² Ver Marquessinis, Artemis. *Historia de la Danza desde sus orígenes*. Editorial Librerías Deportivas Esteban Sanz, Madris, España. P 176

⁵³ Véase Humphrey, Doris *El Arte de Crear Danza*. Editorial Eudeba, Buenos Aires, Argentina. 1976

⁵⁴ Ver Marquessinis, Artemis. *Historia de la Danza desde sus orígenes*. Editorial Librerías Deportivas Esteban Sanz, Madris, España. P 173

⁵⁵ Véase Humphrey, Doris *El Arte de Crear Danza*. Editorial Eudeba, Buenos Aires, Argentina. 1976

⁵⁶ Véase Humphrey, Doris. *El Arte de Crear Danza*. Editorial Eudeba, Buenos Aires Argentina. 1976

en salir de la verticalidad que propone el Ballet Clásico soltando el eje y el peso para luego recuperarlo. Pero sin lugar a dudas, el punto de unión más importante de éstas artistas y pedagogas se manifestó en la mirada humanizadora que lograron posicionar la Danza Moderna como un modelo que puede volcar nuevamente a la danza como obra de arte, sacándola del soporte de la improvisación y la experimentación que fueron las herramientas utilizadas por Isadora Duncan en la instalación de la danza libre y que posteriormente tomó una corriente más expresionista.

La relación entre estas impulsoras de la danza moderna estadounidense y Rudolf Laban en su quehacer en Europa, pero muy particularmente con la metodología de trabajo de Sigurd Leeder, es que a partir de los principios investigados por Laban se logró un nicho teórico y práctico de un nuevo modo de hacer y crear danza. Las preocupaciones de Laban fueron el impulso de toda esta nueva generación que ramificó y diversificó las posibilidades del movimiento en escena cruzando fronteras.

En este sentido, la gran diferencia entre la danza moderna y la danza clásica, es que ésta última es una sola técnica para varios estilos, mientras que la primera responde a una lógica de muchas técnicas y lenguajes motivados, que es el resultado de una “filosofía” de la reflexión de cada creador o maestro de tal técnica⁵⁷. Esto implica manejar el cuerpo desde una perspectiva y lógica que están por fuera de los rangos que permite la Técnica Académica o Ballet, cuya labor radica en que el eje opera desde el centro del cuerpo y en la vertical, haciendo que sus movimientos sean periféricos principalmente desde los brazos y desde las piernas. La Técnica Moderna utiliza la verticalidad y movimientos periféricos de la técnica académica, pero explora la horizontalidad en las caídas del cuerpo, agregando movimientos provenientes desde el centro del mismo.

El Nacional Socialismo y Laban

Algunos antecedentes indican la vinculación de Rudolf Laban con el Partido Nacional Socialista conducido por Adolf Hitler, a lo largo de la primera etapa del régimen.

Cabe recordar que en 1910 Laban es invitado a formar parte de la comunidad de los *Reformadores de la Vida (Lebensreform)*, en Ascona, Suiza, que contaba con grandes

⁵⁷ Véase Humphrey, Doris *El Arte de Crear Danza*. Editorial Eudeba, Buenos Aires, Argentina. 1976

intelectuales de la época muchos de ellos alemanes. Sus planteamientos eran respetados y escuchados convirtiéndose en referentes ideológicos importantes para el mundo político de la época. Su objetivo principal era *reformar* aquellos hábitos impuestos por esta nueva vida moderna que se generaba en las grandes urbes, que desnaturalizaba al hombre y lo alejaba de su integridad mental y espiritual. Éste movimiento intentaba romper:

...cánones sociales establecidos y creando, en un sentido metafórico, una nueva raza humana capaz de vivir en equilibrio con la naturaleza.⁵⁸

El pensamiento de los *Reformadores de la Vida (Lebensreform)*, acogió los principios de las investigaciones de Laban, en que la búsqueda del movimiento del ser humano radicaba en su mundo interno y que la vida moderna, industrializada no le daba espacio. Por este motivo, el ser humano debía volverse hacia la naturaleza para encontrar ese *hombre nuevo*. Esto llega a oídos de Hitler quien instala en Alemania la concepción de la raza aria, y que de alguna manera tiene conexión con éste movimiento naturalista y los principios que lo sustentaban.

De ningún modo se debe entender que el movimiento de la *Libensreform* sea de procedencia nazi, sino más bien, que el Partido Nacional Socialista tomó algunas de sus ideas a su conveniencia para difundir sus propósitos políticos partidistas, alejándose de las verdaderas intenciones que surgieron al interior de la Granja de Ascona, Suiza, que acogió a Laban como a tantos otros artistas y pensadores para llevar una vida más próxima a la naturaleza.

Laban, dentro de su visión espiritual de la Danza, tenía por objeto crear la nueva Danza para la nueva Raza, pensando en este nuevo tipo de hombre que se buscaba construir. Razones que no argumentan una cercanía con el movimiento Nazi.⁵⁹

⁵⁸ Fernández, Rodrigo; Nuñez, Raquel, Cifuentes, María José. *Eukinéctica: Profundizando las cualidades del*

movimiento. Santiago de Chile, 2010, Consejo Nacional de la Cultura y las Artes. P. 36

⁵⁹ Fernández, Rodrigo; Nuñez, Raquel, Cifuentes, María José. *Eukinéctica: Profundizando las cualidades del movimiento*. Santiago de Chile, 2010, Consejo Nacional de la Cultura y las Artes. P. 36

Sin embargo, los hechos que relacionan directamente a Hitler con Laban se remontan a 1921, cuando el primero se convierte en el jefe del Partido Nacional Obrero debido a su carisma y liderazgo⁶⁰. En ese año Laban se encontraba en Stuttgart trabajando con su grupo de bailarines. A medida que Hitler iba desarrollando sus principios doctrinales, iba siguiendo muy de cerca las ideologías que inspiraban la Danza de Laban.

Laban constantemente había enfatizado el trabajo de las danzas grupales, constituyendo en la práctica, con sus coros en movimiento, la idea literal de la danza de la comunidad. En él existía una estética de lo masivo. Él vio en la danza una manera de llevar a cabo la comunión de las personas, fortaleciendo con estos encuentros las tradiciones locales y la identidad. Preocupación propia de una sociedad alemana que se veía afectada por las luchas entre los imperios Prusianos y Austro-Húngaro.⁶¹

Este pensamiento idealista por parte de Laban llamó la atención, sin lugar a dudas, al Partido. De acuerdo a la lógica Nazi y su nacionalismo, vieron en Laban la proyección de que era posible la construcción de una danza nacional. Y señalando:

Es por esta razón cuando se toman el poder, nombran, en 1933, a Laban como el responsable de las actividades artísticas del partido y Director del Deutsche Tanszbühne (escenario de Danza alemana). En este mismo contexto crean la Reichbund Für Gemeinschaftanz, lo que significa Liga del Reich para la Danza Colectiva.⁶²

Laban acepta el cargo y esto lo involucra directamente con el Partido Nacional Socialista. Pese a ello, no existen fuentes directas que señalen que Laban hubiese adherido a la doctrina nazi, pero es evidente que al tomar tal decisión no se encontraba en contra del sistema imperante de la Alemania de esa época. Era conocida la política del terror y la persecución impuesta por el partido, la cual fue constatada por su amigo y discípulo Kurt

⁶⁰ Véase Fernández, Rodrigo; Nuñez, Raquel, Cifuentes, María José. *Eukinética: Profundizando las cualidades del movimiento*. Santiago de Chile, 2010, Consejo Nacional de la Cultura y las Artes

⁶¹ Fernández, Rodrigo; Nuñez, Raquel, Cifuentes, María José. *Eukinética: Profundizando las cualidades del movimiento*. Santiago de Chile, 2010, Consejo Nacional de la Cultura y las Artes. P. 37

⁶² Ver Fernández, Rodrigo; Nuñez, Raquel, Cifuentes, María José. *Eukinética: Profundizando las cualidades del movimiento*. Santiago de Chile, 2010, Consejo Nacional de la Cultura y las Artes. P. 37
Obcit. Elizabeth Cámara, 2007: 35.

Jooss, después del estreno de *La Mesa Verde* (1932) en París, hecho que no le permitió ni a él ni a su elenco regresar a Alemania.

Con motivo de los Juegos Olímpicos de 1936, el Partido le encargó a Laban hacer una coreografía masiva y un espectáculo de concurso de danzas internacionales, a lo que Laban se opuso por su carácter competitivo. Este rechazo le trajo como consecuencia que el ministro José Goebbels reprobara su actitud expulsándolo de su cargo. El partido tomó cartas en el asunto y Laban empezó a ser limitado en su creación de tal modo que su arte era considerado como “degenerado”. El resultado final fue su arresto domiciliario, con la prohibición absoluta de sus libros y método. Posteriormente logró salir del país, instalándose en Londres.⁶³

Lo importante de éste episodio en la vida de Laban en relación a sus investigaciones con el espacio, es que pudo experimentar y desarrollar coreografías a nivel masivo, realizando grandes movimientos “corales” con desplazamientos extensos, por segmentos parciales y totales. Esto reafirmó sus teorías en relación con el espacio que más adelante desarrollaron las ideas conceptuales de la Coreútica.

Primeros antecedentes de la Danza clásica en Chile

Los espectáculos de danza europea que llegaron a Chile después del resurgimiento y del replanteamiento de la danza clásica, con la aparición de los ballets románticos datan a mediados del siglo XIX. La acción vuelve a ser ejecutada por el bailarín quien narra una historia otorgándole un carácter de pieza artística al ballet por sí misma, dejando de depender de la pantomima y de los recursos del teatro, la ópera y la comedia, para trascender en el tiempo. Al igual que en el teatro, era la popularidad de algunos bailarines que hacía que la audiencia los fuera a ver como fue el caso de María Taglioni⁶⁴ y Carlota Grisi⁶⁵. Ambas bailarinas trascendieron por la interpretación de sus

⁶³ Ver Cámara, Elizabeth e Isla, Hilda. *Pensamiento y acción, el método de Leeder de la Escuela Alemana*. Ciudad de México, México, Instituto Tecnológico de Monterrey, Instituto Nacional de Bellas Artes de México, Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información José Limón. CENEDI. 2007

⁶⁴ Taglioni, María: (1804-1884). Destacada bailarina nacida en Suecia, Estocolmo, hija de Filippo Taglioni reconocido coreógrafo italiano. Fue la primera en aparecer en escena con zapatilla de puntas, creando un delicado y nuevo estilo, caracterizado por saltos flotantes y posturas balanceadas como los “arabesque”, acompañados de suaves posiciones de brazos y manos.

Baril, Jaques. *La Danza Moderna*. Editorial Paidós, Buenos Aires, 1977.

movimientos, y en el caso de la Taglioni hiciera famosos los Ballets de su padre Filippo Taglioni⁶⁶:

Una vez que se instauró la Danza como arte escénico independiente, éste comenzó a movilizarse dentro de éste contexto de exportación. Es en ésta fase donde aparecen en Chile los primeros cuerpos de ballets, los cuales se encargaron de dar a conocer al público chileno el nuevo estilo romántico adoptado.⁶⁷

Entre 1850 y 1857 numerosas compañías europeas visitaron nuestro país encargándose de difundir sus repertorios en los Teatros más importantes como el Victoria de Valparaíso, ciudad que recibe a estos grupos que venía por vía marítima, y el Teatro Principal, actual Teatro Municipal de Santiago de la Corporación Cultural de la Ilustre Municipalidad de Santiago.

Chile recibe la visita de Ana Pavlova después de 1918, al parecer de manera independiente, ya que no hay registros que anuncien que la compañía en la que participaba llegara a nuestro país luego de su gira por Latinoamérica. Pavlova fue una importantísima bailarina de los Ballets de Serge Diaghilev quien fue un empresario ruso que impulsó que el ballet clásico de su país se profesionalizara, realizando grandes espectáculos con figuras como Nijinski.

Ana Pavlova fue la primera en traer a Chile la Danza Clásica como espectáculo independiente de la ópera. Ahora si bien su ejecución con el Ballet de Diaghilev había sido de un corte neoclásico,

⁶⁵ Grisi, Carlotta: (1819-1899). Su verdadero nombre fue Caronne Adele Josephine Marie Grisi. Fue una destacada bailarina italiana, y se formó en la Escuela de Ballet del teatro de la Escala en Milán, y en 1834 se convirtió en discípula del profesor de Ballet Jules Perrot. Se caracterizó por su famosa interpretación de Giselle, donde destacó por su delicadeza y suavidad de sus movimientos.

Baril, Jaques. La Danza Moderna. Editorial Paidós, Buenos Aires, 1977

⁶⁶ Taglioni, Filippo: (1777-1871). Bailarín y coreógrafo italiano nacido en Milán, pero fue en Pisa donde inició su carrera a los 17 años, y se caracterizó por realizar papeles femeninos. Bailó muchos años en el Ópera de París y también el Ballet Real Sueco, Estocolmo, allí se casó en 1803 con la bailarina Sophie Karsten, con quien tuvo dos hijos Marie y Paul Tagliani, ambos bailarines.

Baril, Jaques. La Danza Moderna. Editorial Paidós, Buenos Aires, 1977

⁶⁷ Cifuentes, María José. *Historia Social de la Danza en Chile. Visiones, escuelas y discursos 1940- 1990*. LOM Editores, Consejo Nacional de las Artes, Gobierno de Chile. 2007. P 44

Pavlova siempre fue fiel a sus inicios, siguiendo el academicismo ruso de Petipa.⁶⁸

Es un hecho que la Primera Guerra Mundial hizo que muchos artistas europeos se refugiaran en el nuevo continente, lo que benefició al escenario artístico americano, trayendo variedad, calidad, profesionalismo y otra visión de generar espectáculo. De este modo Chile recibe a la danza clásica con Ana Pavlova y comienza el gusto por este arte y sus intenciones de nuestra sociedad de aprenderlo y conocerlo.

En 1920 la bailarina se presenta al parecer con su propia compañía en el Teatro Municipal de Santiago, con su inolvidable interpretación *La muerte del Cisne* maravillando al público chileno y otorgándole un lugar destacado en la escena artística nacional al Ballet.

Al año siguiente, Jean Kawesky intérprete de la compañía de Pavlova, toma la decisión de quedarse en Chile y crear la primera academia de ballet clásico con la intención de formar bailarines en territorio nacional. Aunque se sabe poco de su procedencia, lo que está claro que su técnica provenía de la línea de Petipa. La destacada bailarina nacional Malucha Solari, a la que haremos mención en el subpunto que viene a continuación, tomó clases desde muy pequeña con el maestro Kaweski.

El éxito de la danza clásica fue tal que se abrió otra academia en la ciudad de Viña del Mar con Doreen Young, pareja de Kaweski. Es importante señalar que el interés de éste arte en nuestra sociedad estaba condicionado por el aporte burgués y el estatus que le brindaba más que por su creación coreográfica. Sin lugar a dudas, la danza clásica en Chile, en sus inicios fue un arte de elite.

Luego de esta primera etapa del ballet en Chile, transcurren 20 años aproximadamente en que la presencia de esta disciplina se visualizaba en colegios burgueses y a través de las clases particulares de las mismas alumnas de Kaweski, quien intentó formar un cuerpo de baile estable, pero sus intenciones quedaron frustradas, después de su muerte en 1938. Sin embargo, el germen del desarrollo de la danza a nivel nacional había comenzado y

⁶⁸ Cifuentes, María José. *Historia Social de la Danza en Chile. Visiones, escuelas y discursos 1940- 1990*. LOM Editores, Consejo Nacional de las Artes, Gobierno de Chile. 2007. P 51

para 1940 el eco de una nueva generación de intelectuales con influencias del movimiento modernista europeo se hacía notar en nuestro país, abriendo nuevos espacios para la danza.

Antecedentes de la danza moderna en Chile

Los inicios de la danza de carácter más experimental paralelos a la danza clásica de Kaweski, comienzan con Andréé Haas, bailarina sueca que llega a nuestro país en 1928. Su formación la recibe de Emile Jaques Dalcroze, especializándose con su método de la rítmica en la Escuela de Ginebra. Fue la primera en enseñar este método en nuestro país.

Ésta se definía como una educación basada en la repetición de ritmos, que se encargaba de coordinar al cuerpo y que a su vez estudiaba la génesis del movimiento, la música suscita en el cerebro una imagen que, a su vez, da impulso al movimiento, el cual si la música ha sido correctamente percibida, se convierte en movimiento expresivo.⁶⁹

Paralelo a Andréé Hass, en Chile se encontraba Ignacio Del Pedregal, de oficio pintor que viajó a Alemania⁷⁰ para experimentar de cerca el movimiento del expresionismo Alemán. Allí descubre a Mary Wigman con quien estudia Danza.

Del Pedregal fue testigo del nuevo movimiento que había surgido después de la Primera Guerra, donde la danza pasó a ser utilizada como un medio de rehabilitación, surgiendo el interés por ocuparla como un arte expresivo.⁷¹ Wigman se encargó de profundizar en esta idea, estudió la psicología del movimiento y su relación con el espacio, dando libertad en su creación al impulso emocional, para que éste formulara su propia expresión formal.⁷²

⁶⁹ Cifuentes, P 57. Cita: 72

⁷⁰ No se registran antecedentes que indiquen la fecha en la que viaja a Alemania.

⁷¹ Cifuentes, María José. *Historia Social de la Danza en Chile. Visiones, escuelas y discursos 1940- 1990*. LOM Editores, Consejo Nacional de las Artes, Gobierno de Chile. 2007. P 56. Cita 67: Uribe-Echeverría, Bárbara. *Historia de la Danza en Occidente*. Facultad de Artes de la Universidad de Chile, Santiago. 1991. p 65

⁷² Cifuentes, *Ibíd.*, P 56. Uribe, *Ibíd.*, p. 66

Del Pedregal trae estas nuevas ideas a nuestro país y fundó una academia en el subterráneo del Museo de Bellas Artes.⁷³ Tuvo gran convocatoria de alumnos jóvenes, varones y damas, con verdaderas inquietudes artísticas e intelectuales.

Las presentaciones de este nuevo grupo cautivaron a la audiencia santiaguina⁷⁴, no sólo por la novedad de la técnica, sino también, esta nueva forma libre de ejecutar los movimientos mucho más experimental. Además, el ballet clásico de Koweski se encontraba desgastado, debido al contexto histórico que se vivía en el mundo en ese momento.

La diferencia fundamental que marca esta nueva era de la danza con las ideas de Del Pedregal, es que se inicia la posibilidad de convertirse en un profesional de ésta disciplina, ya que sus cimientos estaban respaldados con las vanguardias intelectuales que llegaban a Chile y eran recogidas por el Bellas Artes. Este apoyo institucional protege a los nuevos grupos artísticos que surgen de manera independiente. En 1929 la Universidad de Chile crea la Facultad de Bellas Artes. Se une a esta nueva institución el Conservatorio Nacional de Música. Luego surge, el Instituto de Extensión de Música (IEM) en 1940 y en 1941, se crea la Orquesta Sinfónica de Chile, convirtiéndose en uno de los primeros entes musicales mantenidos por el estado chileno. En el mismo año se incorpora como disciplina universitaria al Teatro, que da origen al Teatro Experimental, y dentro de este mismo impulso se decreta la Danza como disciplina universitaria, formando su primera escuela bajo el amparo de la misma institución.

André Haas e Ignacio Del Pedregal, abren estos nuevos espacios de la Danza en Chile, mucho más experimental y muy ligada a la Escuela Moderna Alemana, lo que sin duda prepara el terreno para el ballet expresionista de Kurt Jooss, lo que ocurre en 1940 cuando llega al Teatro Municipal de Santiago, con la obra *La Mesa Verde* cuyo nombre original era *La danza de la Muerte en Ocho Escenas*, y había sido estrenada el 3 de Julio de 1932, en el Teatro des Champs-Élysées en París. Entre sus intérpretes se encontraba

⁷³ Cifuentes, *Ibíd.*, P56. Cita 69: *Los únicos referentes que se posee de dicha escuela es lo dicho por Yolanda Montecinos en los artículos aquí citados. Dentro de la reconstrucción no fue posible reconstruir las fechas de la fundación de esta academia.*

⁷⁴ Se hace esta diferencia, porque no se han encontrado antecedentes que al menos en esa época se hubiese propagado dicha técnica innovadora en otro punto del país.

Kurt Jooss (Muerte), Bergeest Karl (el especulador), Ernst Uthoff (El portaestandarte), Elsa Kahl (Mujer), Lisa Czobel (una joven). La música estaba a cargo de Fritz Cohen, libreto y coreografía, por supuesto, a cargo de Kurt Jooss. Diseño y ambientación en manos de Hein Heckroth.

La idea original de *La Mesa Verde*, había sido inspirada en una Danza de la Muerte medieval adaptándola a los tiempos modernos. Sin embargo, el contexto histórico y social que vivía Alemania en esa época al inicio de los años 30, era de tal desasosiego y agitación que el ambiente estaba enrarecido producto del auge del nazismo. Por otro lado, los recientes recuerdos de los horrores sufridos en la Primera Guerra Mundial, estaban muy latentes en las pupilas alemanas. Estos antecedentes rondaban en la cabeza del coreógrafo, Kurt Jooss, que terminó por transformar la pieza de ballet.

María José Cifuentes, historiadora chilena, investigó a cerca de la primera visita de Jooss a Chile, sin embargo artículos de prensa señalan la venida de su ballet al Teatro Municipal en el invierno de 1940. El impacto queda graficado con las palabras de Patricio Bunster⁷⁵, destacado coreógrafo chileno que señala:

En Chile el ballet de Jooss debutó en el Teatro Municipal de Santiago, en la temporada de invierno del año 1940, que también contó con la experiencia del American Ballet. El estilo de Jooss despertó inmediato interés entre los jóvenes, muchos de los cuales decidieron su vocación tras presenciar “La Mesa Verde”. En virtud de la buena acogida y de la invitación extendida por el Departamento Musical de la Universidad de Chile, tres de los integrantes de la compañía, Ernst Uthoff, Lola Botka y Rudolf Pescht, decidieron quedarse en Santiago después de fundar la

⁷⁵ Patricio Bunster. Coreógrafo y bailarín chileno, nacido en Santiago en 1924. Inicia sus estudios profesionales de danza en 1941 con la llegada de Ernts Uthoff, Lola Botka y Adolph Pescht, quienes fundaron la Escuela de Danza de la Universidad. Se perfecciona en el extranjero y en 1951form parte del Ballet de Jooss. En Alemania conoce a la bailarina discípula de Sigmund Leeder Joan Turner, con quien contrae nupcias en 1954 y regresa con ella a Chile en 1955. En 1960 nace su hija Manuela y al poco tiempo se divorcia de Joan. Se desempeña como docente en la Escuela de danza y de Teatro de la Universidad de Chile. Luego del Golpe Militar, se exilia en la Ex República Democrática Alemana. Retorna a Chile en los años '80 y junto con su ex esposa forman el Centro de Danza Espiral para la formación de intérpretes, coreógrafos y profesores de Danza.

Revista electrónica Memoria Chilena [http://www.memoriachilena.cl/temas/dest.asp?id=patriciobunsterbrice%F1o\(1924-2006\)calaucan](http://www.memoriachilena.cl/temas/dest.asp?id=patriciobunsterbrice%F1o(1924-2006)calaucan)

Escuela de Danza de esta casa de estudio y el **Ballet Nacional Chileno (BANACH)**.⁷⁶

De acuerdo a estos antecedentes, el traspaso de la danza moderna a Chile pasa directamente de la fuente de los creadores e investigadores de la misma de la corriente europea. Este hecho no es menor, pues posiciona a nuestro país en un sitio distintivo en relación a América Latina.

Todos los antecedentes anteriores apuntan hacia una nueva línea de formación de la danza moderna que fue ampliamente revisada, investigada y traducida en una metodología aplicada en el aula por Sigurd Leeder, la que fue traspasada a Ernst Uthoff, quien fuera su discípulo junto a Lola Botka y Rudolf Pescht, y que posteriormente fue Uthoff quien la implementa como herramienta formadora de bailarines en la Escuela de Danza de la Universidad de Chile, al momento de dirigir dicha escuela.

En relación a Ernst Uthoff, se puede destacar que fue un alumno avanzado que comprendía el sentido metodológico de su maestro Sigmund Leeder que más adelante se ve reflejado en la conducción de la Escuela de Ballet Nacional Chileno dentro del IEM (Instituto de Extensión Musical) en 1941, período que prolonga hasta 1967. La decisión de quedarse en Chile de Uthoff con su esposa Lola Botka no fue fácil.

Estando en América, el grupo se dividió y una parte importante de ellos se quedó en Venezuela. La noticia llegó a oídos de Carvajal y Santa Cruz (que dirigían el Conservatorio Nacional), quienes prontamente realizaron la gestión de contratar a tres de los integrantes de dicha compañía, para formar la tan ansiada Escuela de Ballet dentro del IEM. Así fue como llegó a Chile en calidad de Director de la futura Escuela de Danza de la Universidad de Chile. Ernst Uthoff, acompañado de su esposa Lola Botka y del bailarín Rudolf Pescht.⁷⁷

⁷⁶ Revista electrónica Memoria Chilena [http://www.memoriachilena.cl/temas/dest.asp?id=patriciobunsterbrice%F1o\(1924-2006\)kurt](http://www.memoriachilena.cl/temas/dest.asp?id=patriciobunsterbrice%F1o(1924-2006)kurt)

⁷⁷ Cifuentes, María José. *Historia Social de la Danza en Chile. Visiones, escuelas y discursos 1940- 1990*. LOM Editores, Consejo Nacional de las Artes, Gobierno de Chile. 2007. P 65

Ernst Uthoff, bailarín de nacionalidad alemana, se integra a los ballets de Jooss por su destacada participación, disciplina y constancia, convirtiéndose en solista y coreógrafo, entre los años 1927 y 1941. Cuando llega a Chile tiene que cumplir una triple función, ser bailarín, coreógrafo y Director de la Primera Escuela de Ballet Nacional. Su esposa Lola Botka, de procedencia rusa, estudió con Dalcroze hasta que por méritos propios llega a Alemania, donde se unió a la compañía de Jooss, idea que le propuso Laban luego de verla actuar.⁷⁸ Su debut profesional fue con la pieza *La Mesa Verde*, donde tuvo una destacada participación. Por sus cualidades de bailarina asume las responsabilidades de hacer clases en la Escuela y además se integró al cuerpo del Ballet Nacional. Finalmente, Rudolf Pescht, recibió su formación profesional directamente de Laban y más adelante se convierte en uno de los intérpretes más destacados de Jooss. Su participación en la Escuela de Ballet fue como profesor y también bailarín de lo que más adelante se conoce como el BANCH (Ballet Nacional Chileno 1945).

Cabe destacar que pese a que la danza clásica había iniciado el interés por parte de nuestra sociedad por aprender a bailar, Chile no contaba con profesionales de la danza, y el proceso de selección tuvo que pasar de un carácter técnico a un carácter de elegir los cuerpos más aptos para tal tarea. Las condiciones eran duras, incluso no contaban con un salón para impartir las clases. Fue gracias a Andréé Haas, quien sede su salón de clases y sus alumnas para hacer funcionar los primeros albores de la Escuela de Danza de formación universitaria. De este modo se instala en Chile la danza profesional.

Posterior a esto en 1948, Kurt Jooss llega a Chile montando la mayoría de sus creaciones para el Ballet Nacional Chileno. Entre ellas se encuentran; *La Gran Ciudad*, *La mesa Verde*; *El Baile de la Antigua Viena*; *Pavana* y *Juventud*, pieza compuesta especialmente para la compañía. Esto da nuevas energías a la Danza en nuestro país e inspira a destacados bailarines como Patricio Bunster y Joan Tuner⁷⁹, junto con Malucha Solari

⁷⁸ *Ibíd.* P 66

⁷⁹ Bailarina de origen inglés, nacida en 1927, Londres Inglaterra. En 1947 ingresó a la Escuela de Danza de Sigmund Leeder, y posteriormente participa en el Ballet de Jooss de Londres. Debido a las giras recorre toda Europa, y conoce en Alemania al destacado bailarín, coreógrafo y actor chileno Patricio Bunster, con quien se casa en 1954. En 1985, junto con Patricio Bunster funda el Centro de Danza Espiral, para formar monitores de danza en barrios populares. En 1986 crea el Grupo de Danza de la Universidad de Concepción. Actualmente continúa su labor en la Fundación Víctor Jara.

Joan Turner. *Víctor Jara, un canto inconcluso*. Editorial LOM, Santiago, Chile. 2006. 290 P

entre otros. Dichos bailarines construyen una particular visión y vivencia acerca de Leeder y su método, debido a la fuerte presencia pedagógica del mismo maestro en las aulas de nuestro Ballet Nacional, justo en el período de la formación de la Danza que se gestaba en la Universidad de Chile. Solari, en 1951, monta la pieza coreográfica “*El Umbral del sueño*”, convirtiéndose en la primera realizadora chilena que crea para el Ballet Nacional, y en 1954 presentó su segunda creación coreográfica, “*Facade*”, obra interpretada por ella misma junto a Alfonso Unanue, Nora Salvo y Patricio Bunster. Luego de numerosos viajes, en 1966 crea el Balca, Ballet de Cámara, también acogido por el Instituto de Extensión Musical de la Universidad de Chile, con el objeto de difundir la danza en nuestro país. Sin duda este protagonismo de Malucha Solari repercutió en su relación con el BANACH y con el mismo maestro Uthoff, específicamente en relación a la técnica académica como herramienta necesaria para la formación profesional del bailarín, criterio que Uthoff no compartía. En 1967, trae desde Moscú al maestro ruso Eugene Valukin, con el objeto de instalar el ballet clásico como técnica formadora. En 1969 conforma la Escuela Coreográfica Nacional y el Ballet Juvenil del Ministerio de Educación, que existió hasta 1974.

No es menor atender el hecho, de que cada uno de estos discípulos de Leeder en nuestro país fueron directores de Escuelas de Formación de Bailarines Profesionales. Bunster y Tuner, formaron el prestigioso Centro de Danza Espiral que hasta hoy se mantiene, mientras que Solari, en 1967, fue directora de la Escuela de Danza de la Universidad de Chile, y en los años ‘90 fundó y creó la carrera de Pedagogía en Danza en la Universidad Arcis.

Finalmente, la revisión histórica del desarrollo de la danza moderna en nuestro país, nos ayuda a comprender cómo Chile hereda los principios fundacionales de las dos teorías de análisis y reflexión del movimiento, que es el estudio de la Coreútica y de la Eukinética y de cómo éstos han influenciado la formación de bailarines en Chile, que comprende desde sus orígenes con Andréé Haas y Del Pedregal y la posterior llegada del Ballet de Kurt Jooss, quien otorga una visión renovadora y ampliada de esta disciplina artística. De este modo se puede establecer cuál es la relación del estudio de estas dos importantes teorías de la danza en las escuelas de formación de bailarines de nuestra nación, que

permite analizar y estudiar el movimiento desde la perspectiva de sus cualidades y dinámicas en su relación con el espacio. Para elaborar parte de este estudio, fue necesario abordarlo desde la mirada y del contexto histórico en el cual surgieron, ya que recién ahora se está elaborando un importante material sinóptico desde la reconstrucción histórica los orígenes de la Danza Profesional en Chile y los principios fundacionales que la crearon. María José Cifuentes, joven historiadora de la Universidad Católica, en su libro *Historia social de la danza en Chile, visiones, escuelas y discursos 1940 - 1990*, hace una panorámica general acerca de lo que ocurrió con esta disciplina en el plano profesional. La autora hace claras referencias de que no existen evidencias claras y concretas de teorización por parte de nuestros artistas y creadores, con el objeto de dejar un legado sustancioso para los futuros bailarines de las nuevas generaciones. Sin embargo, hoy existen intentos valiosos por revertir esta falencia y un ejemplo de ello es Rodrigo Fernández, profesor y coreógrafo del Centro de Danza Espiral que en conjunto con otros artistas del área, han manifestado su iniciativa de reflexionar sobre el tema empezando a elaborar material teórico a cerca de la implicancia del desarrollo de estas dos teorías del movimiento en Chile y su influencia en la formación de bailarines. Investigar a cerca de la historia de la Coreútica y Eukinéctica en nuestras fronteras optimiza el proceso de sistematización y teorización de ambas hipótesis, profundizando un terreno fértil en el plano de la investigación de la danza y sus distintos modelos de ejecución. De este modo queda claro, que el intento de éste estudio de tesis de traspasar parte de estas teorías aplicadas a la Dirección Teatral, provienen de una visión particular que se ha desarrollado en Chile a partir de sus orígenes en la Danza Profesional.

El desarrollo del estudio de la Coreútica y de la Eukinéctica en Chile no se desvincula de su contexto histórico social, que se ha desarrollado gracias al legado de Rudolf Laban y algunos de sus discípulos y maestros que llegan a nuestro país como Lola Botka, Ernst Uthoff y Rudolf Petsh, y el mismo Leeder, quienes conformaron los cimientos de la Primera Escuela de Danza Profesional bajo el alero de la Universidad de Chile.

Si consideramos que la primera fuente del análisis y estudio de la Coreútica y de la Eukinéctica fue desarrollada por Rudolf Laban en colaboración de sus discípulos Kurt Jooss y Singurd Leeder, es importante señalar que fueron estos últimos quienes

recopilaron parte de sus conocimientos y enseñanzas orientados especialmente hacia la formación de bailarines. Entonces Jooss y Leeder recibieron dicho legado como primera generación, y posteriormente Lola Botka, Rudolf Petsh y Ernst Uthoff quienes fueron los maestros fundadores de la Primera Escuela de Danza Profesional de la Universidad de Chile. Estos tres destacados bailarines venían con formación artística y académica de distintas escuelas europeas. Más adelante, conformaron el *Ballet de Jooss* recibiendo las enseñanzas prácticas de las extensas investigaciones acerca del movimiento de Sigurd Leeder. Kurt Jooss remonta su obra magistral *La Mesa Verde*, con esta nueva plataforma de bailarines que proviene de distintas variantes de la danza europea. De éste modo se integran la teoría y la práctica en la formación dancística, pero siempre desde el quehacer de la disciplina, sin profundizar dichos conocimientos en algún escrito. Entonces, la metodología Leeder se basa en la realización práctica de la Eukinéctica. Rodrigo Fernández y sus colaboradoras señalan:

La técnica Leeder, cuyo centro metodológico es la Eukinéctica, ha sido una de las herramientas más utilizadas en Chile para la formación de bailarines. Su presencia en nuestro país se relaciona directamente con los orígenes de la primera escuela de Danza de la Universidad de Chile. Ernst Uthoff, Lola Botka y Rudolf Petsh habían compartido con Sigurd Leeder en los primeros años del ballet de Jooss, donde el triunfo de **La Mesa verde** (1932) fue la consolidación de lo que posteriormente se llamó la Danza Expresiva. Como discípulos de Laban, tanto Sigurd Leeder como Kurt Jooss recopilaron parte de sus enseñanzas y, con el tiempo, iniciaron un proceso de sistematización de esos conocimientos, enfocados principalmente hacia la ejecución de la danza y la formación del bailarín- es así como Uthoff, Botka y Petsh, integrantes del Ballet, recibieron parte importante de esos conocimientos de manera práctica, a medida que se convertían en intérpretes de las obras de Jooss.⁸⁰

Entonces, se establece el carácter práctico como modelo de enseñanza dentro del cual se teorizaba, y la experiencia vivencial del intérprete era mucho más fuerte en la ejecución

⁸⁰ Fernández, Rodrigo; Nuñez, Raquel, Cifuentes, María José. *Eukinéctica: Profundizando las cualidades del movimiento*. Santiago de Chile, 2010, Consejo Nacional de la Cultura y las Artes. P. 39

de la danza, aplicando los conceptos teóricos que se utilizaban en la creación misma. La sistematización consciente se ha hecho recién en estas últimas dos décadas.

De este modo se puede intentar explicar el por qué los maestros y creadores impulsores de la Danza Profesional de nuestro país como Malucha Solari y Patricio Bunster, se dedicaron a la enseñanza práctica de la disciplina y no sistematizaron ni teorizaron en torno a ella en sus primera instancia como intérpretes. La explicación proviene del modo en que la recibieron por parte de sus primeros maestros aquí en Chile, y este mismo patrón de enseñanza se mantuvo cuando fueron a estudiar al extranjero con el mismo Leeder.

En 1959, llega Leeder a Chile por un período de cinco años. Fue invitado a trabajar en la Escuela de la Universidad de Chile y sus fieles y principales discípulas de nuestro país, Malucha Solari y Joan Turner, junto con la visión y aporte de Bunster, contribuyeron a profundizar su manejo teórico y práctico en la interpretación coreográfica en nuestro país.

Sin embargo, y entendiendo el peligro de seguir una práctica sin formalizar sustentos teóricos, donde los conceptos fundacionales se pueden desvirtuar o, por lo menos, se obtienen distintas visiones de una práctica teórica sin formalizarla, Malucha Solari decide busca la primera fuente y se va a estudiar con Leeder en Londres. Le sigue Alfonso Unane y Patricios Bunster, quienes posteriormente viajan a Alemania para conformar la Compañía de Jooss.

Mientras tanto, Patricio Bunster intuye:

Yo intuía que detrás de todo esto había un sustrato teórico de la danza moderna, entonces esa era una de las razones, aparte de otras personales, de que yo quisiera salir de Chile, la idea de ir a estudiar con Jooss era un poco para estudiar lo que había debajo...⁸¹

Entonces son Joan Turner, estudiante bailarina oriunda de Inglaterra, Patricio Bunster y Malucha Solari quienes traen a nuestro país las ideas de la Coreútica y de la Eukinéica instalando, además, los principios de Labannotation. Tunner se convierte en una de las

⁸¹ Idem P 13

discípulas más férreas de Leeder, fortaleciendo hasta nuestros días las bases teóricas del método, que tiene actual vigencia en las escuelas de formación de bailarines.

Sin embargo, no hay que desconocer el trabajo de Malucha Solari, quien también estudió con Leeder en Londres. Ella profundizó los conceptos teóricos y contenidos del Método Leeder, y posteriormente como Directora de la Escuela de Danza de la Universidad de Chile en 1967, le inyecta nuevos bríos a la institución, incluyendo en el currículum de la formación de bailarines la técnica del ballet clásico. Para ello trae a maestros rusos con el objeto de mejorar la calidad técnica del mismo ballet. Ernest Uthoff se oponía a esta regla y por ello era criticado ampliamente por sus iguales del actualmente ahora conocido como Ballet del Teatro Municipal. Solari veía los beneficios del ballet, y sin desvirtuar la línea de trabajo bajo la cual ella fue formada, en cuanto fue Directora de la Escuela, incorporó el uso de la técnica.

La mirada de la Danza de los bailarines chilenos cambia progresivamente a medida que se comprende la importancia del uso consciente del Método Leeder. Quien profundiza esa diferencia es justamente Malucha Solari, quien a su regreso de Londres afirma en una conferencia que a través del uso de *icosaedro*, herramienta fundamental para percibir las enseñanzas de Laban, se podían comprender las distintas maneras en que se manifestaba el movimiento, y por lo tanto, lograr un entendimiento mayor del manejo de la Eukinéctica y Coreúctica en la técnica moderna. Pero este conocimiento, ya no provenía tan solo desde la práctica, sino que además desde la teoría de primera fuente de su maestro Leeder.

Cabe destacar que en 1960 la Escuela de Danza de la Universidad de Chile existe una fuerte tendencia hacia la técnica clásica más que la moderna, y recién en 1968 cuando Patricio Bunster asume la dirección de la escuela, se da un nuevo énfasis a la técnica moderna pero con algunas variaciones más contemporáneas. No obstante, se mantuvo el ejercicio práctico sobre el teórico con escasos registros de análisis, reflexión y menos teorización del modo de hacer danza, en otras palabras, procedimientos.

Pero sin lugar a dudas, el período de la dictadura militar también tuvo sus consecuencias en el desarrollo, crecimiento y fortalecimiento en la danza en nuestro país. Un número

importante de los cuerpos de Ballets que se habían conformado a partir de este gérmen originado en 1942 con la venida de la compañía de Jooss, desaparecieron por la falta de espacio y recursos. Muchos de nuestros mejores exponentes se vieron obligados de emigrar en nuestro país por razones políticas.

En 1986, retorna a Chile Patricio Bunster y Joan Tunner, formando el Centro de Danza Espiral, que consolida las enseñanzas prácticas del Método Leeder haciendo un intento de sistematizar su teoría y práctica. Sin embargo, sólo existen apuntes de la época, pero que no lograron conformarse en escritos más contundentes. Pese que hasta nuestros días la Eukinéctica se constituye como parte importante de la formación de bailarines, no existen textos chilenos que hablen de la misma. Es importante mencionar que el mismo Leeder incentivó en sus alumnos el trabajo práctico por sobre el teórico en su metodología. De éste modo se explica que sus discípulos se mantuvieran fieles a este modelo y no se generara reflexión escrita en relación al tema. Recién en el 2007, un discípulo de Turner y Bunster; Rodrigo Fernández en colaboración con una pedagoga de Danza y una historiadora, se aventuraron en generar el primer libro en que sistematiza la utilización de estas dos teorías en la formación de bailarines en nuestro país, particularmente desde la Eukinéctica.

1.2 Conclusión de capítulo

Para cerrar el presente capítulo, se señala que Laban hizo las primeras investigaciones a cerca de estas dos teorías más importantes de la danza, mientras que Leeder realizó el proceso metodológico y Jooss hizo el planteamiento de las dos teorías, Coreúctica y Eukinéctica, en la práctica escénica.

El método de Leeder se enseña hasta la fecha, desde la práctica a través del ejercicio que luego se enfrenta con la reflexión y posteriormente se integra la teórica acerca de lo que se está realizando. La visión del maestro Leeder apuntó hacia la formación integral del bailarín. Es por esta razón, que hoy en día, su método es considerado como materias por separado, las clases de técnica corporal, Eukinéctica, Coreúctica, composición, improvisación, música y notación Laban.

Este capítulo nos proporciona el recorrido historiográfico de la llegada de estas teorías a nuestro país, que se implementa con el resto de las materias en la formación profesional del bailarín.

También, logra proporcionarnos una información relevante de la procedencia de Laban como arquitecto para comprender su preocupación por el espacio, y desde allí generar sus dos teorías en relación al análisis del movimiento. Por otro lado, es importante resaltar su trabajo con actores lo que evidencia el eventual traslado de estos estudios en la formación teatral.

CAPÍTULO II

*Aproximaciones a una definición de
Coreútica y de Eukinéctica según
Rudolf Von Laban*

2.1 Aproximaciones a una definición de Coreútica y Eukinética

De acuerdo a la pregunta de investigación de esta tesis, en relación a qué elementos de estas dos teorías son aplicables a la dirección, se puede establecer que el espacio en uno de ellos y las herramientas que proporciona la Coreútica podrían contribuir a definirlo y administrarlo. Entonces, se expondrá en las siguientes páginas algunos instrumentos que permitan al director visualizar el espacio total por donde se maneja la puesta en escena y el área de desplazamiento del actor. En otras palabras, cómo los vectores que definen el espacio: alto, ancho y largo permiten organizar el campo de la espacialidad de un espectáculo.

Por otro lado, respondiendo a qué componentes son extrapolables desde la Eukinética a la dirección, se estudiarán en esta investigación algunos de los factores del movimiento: tiempo, espacio y energía, orientados a proporcionar herramientas de trabajo al director en el campo de la dirección de actores.

De acuerdo al Método Leeder, los elementos teóricos y prácticos que ofrece la Coreútica y la Eukinética son un complemento importante para la formación del bailarín. Su objetivo principal es aportar conceptos, imágenes y recursos mentales para clarificar la ejecución de cualquier movimiento y posteriormente realizar su análisis investigado por Laban. Es en éste sentido y basados en éstas nociones es posible pensar el traslado de estas herramientas a la aplicación práctica de la dirección teatral.

Los contenidos de este capítulo se centran en abordar los aspectos que componen las teorías, y pese a que se despliegan por separado, es fundamental comprender que son proposiciones complementarias. Sin embargo, para efectos de este estudio se analizan aisladamente para alcanzar a percibir el campo de acción de los elementos que las constituyen.

Una forma de comprender la Coreútica es observar que se trata de un estudio del movimiento que proviene de la tridimensionalidad espacial en su relación geométrica y arquitectónica⁸² del cuerpo humano que habita en un espacio. Para Laban, la Coreútica

⁸² Véase Durán, Lin. *El manual del coreógrafo*. Editorial CENIDI, Ciudad de México, México, 1983.

realiza dibujos y diseños en el espacio, y retrata su arquitectura como una gráfica viviente de los trazos y formas del movimiento en el en el área en que se circunscribe. A raíz de esta misma teoría, se desprende las concepciones a través de las cuales se logra atender la Eukinética, como las cualidades y dinámicas del movimiento que se originan en un espacio determinado, aplicando las relaciones y combinaciones de los factores del movimiento tiempo, espacio y energía, que realiza en su ejecución. Esta mirada es conservada por Leeder, cuyo aporte lo realiza en la síntesis del manejo y aplicación de estos conceptos para utilizarlos pedagógicamente en la formación de bailarines.

Los tres niveles fundamentales del estudio y conceptualización de la Coreútica según Laban son:

- 1.La descripción y análisis del trazo que el movimiento del cuerpo dibuja en el espacio, y la cualidad dinámica que emplea para ello; es decir, el tipo de energía corporal que tiende a asociarse con la ocupación de ciertas zonas espaciales.⁸³

Aquí queda muy claro que dichas concepciones forman parte del primer período donde Laban piensa sus teorías de manera conjunta. No existe una separación entre Coreútica y Eukinética. Sin embargo, lo interesante que esta cita advierte, es que nos habla del trazo espacial de un movimiento determinado y de la cualidad dinámica que emplea, asociando la energía con el lugar que ocupa.

Esto es fundamental en la investigación de Laban, cuyo concepto del movimiento se comprende por medio de la integración de las áreas que componen su sistema de análisis del estudio del cuerpo y sus segmentos en relación a los tres factores del movimiento: tiempo, espacio y energía de la Eukinética, los cuales se corresponde a la Coreútica en la medida que se advierte que la observación se realiza en el espacio como ente contenedor donde se ejecuta el movimiento. En este sentido la noción de espacio en ambas teorías están tomadas desde puntos de vistas distintos e independientes. Para la Coreútica el espacio es el lugar donde se realiza la ejecución y está constituida por la tridimensionalidad del movimiento, vale decir, alto, ancho y profundidad. Para la

⁸³ Cámara, Elizabeth, Hilda Isla. *Pensamiento y Acción: El Método Leeder de la Escuela Alemana*. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes. INBA. Ciudad de México, México. 2007.p. 141

Eukinética es el punto de partida desde donde se realiza la acción pensada desde el cuerpo del intérprete y es determinada por el foco como central, si mira la línea media del cuerpo, o periférica si sale de él.

Por otro lado, el segundo nivel de conceptualización responde a la visualización de los puntos imaginarios que recorren la acción física en el espacio. Esto se refiere al:

2.El empleo de imágenes geométricas para visualizar y nombrar los puntos en el espacio que el cuerpo toca al moverse.⁸⁴

Finalmente, una vez fijados los puntos en el espacio en que se trazará la acción física, se puede hablar primero, del trayecto que recorre el movimiento, para luego fijar las trayectorias del mismo.

3.El establecimiento de algunas secuencias fijas de puntos en el espacio, cuyo aprendizaje y seguimiento permite reconocer, nombrar y experimentar, prácticamente, el tránsito de un lado a otro en el espacio.⁸⁵

El manejo consciente de estos tres niveles, darán al director teatral una herramienta precisa del uso del espacio, para luego depurarla mucho más, en la energía justa que requiere una acción física determinada. Lo que un director teatral debe comprender al momento de utilizar esta herramienta, es que todo rango del movimiento en el espacio está sujeto a la teoría de Esfuerzo y Forma⁸⁶, ya que el mismo Laban, no independiza la Coreútica entendida como el trazo que se dibuja en el espacio con las cualidades dinámicas o esfuerzo cuya principal utilidad obedece a una metodología que permite el uso consciente de la utilización del espacio en la puesta en escena.

En este sentido, en un principio Laban disoció la Coreútica de la Eukinética, para separar contenidos, pero posteriormente las vuelve a unir en los conceptos de *dianósfera* y *armonía espacial*, que permite integrar la idea del dibujo en el espacio acompañados del

⁸⁴ Idem.

⁸⁵ Idem.

⁸⁶ Véase Laban, Rudolf & Lawrence, F.C. *Effort economy in body movement*. Editorial Mcdonal& Evans, Londres, Inglaterra, 1947

esfuerzo muscular y las sensaciones internas que se manifiesten en el cuerpo⁸⁷. Esto permite profundizar en las relaciones expresivas de las acciones físicas puesta al servicio de la escena.

En efecto, él propone que de acuerdo con esta unidad entre dibujo espacial y esfuerzo, es posible encontrar áreas del espacio, con el fin de obtener un movimiento expresivo.⁸⁸

A continuación se presentarán la aplicación de algunos elementos de la Coreútica para la dirección teatral.

2.2 Primeras aproximaciones de la noción de Coreútica de Laban, según la recopilación de Lisa Ullman

La Coreútica es la teoría que aportó Rudolf von Laban para comprender el movimiento desde su análisis básico espacial, clarificando las trayectorias en el espacio mediante la utilización de los ejes y planos, que son las divisiones del cuerpo que nos permiten hacer las relaciones dimensionales a través del movimiento. Para ello, investigó todas las posibilidades del movimiento por medio de un instrumento llamado icosaedro⁸⁹ (figura que aparecerá representada más adelante), donde comprende, analiza y desarrolla su teoría que orienta al coreógrafo o al intérprete escénico a utilizar las leyes del espacio para luego componer en él. Sin embargo, no hay que perder de vista que la otra teoría del maestro Húngaro es la Eukinética, que también examina el espacio pero se diferencian en su manejo. La Coreútica fue diseñada para analizar las trayectorias espaciales, mientras que la Eukinética lo aborda desde el manejo espacial del movimiento del intérprete y los distintos grados de expresividad que se producen sin desplazamientos.

⁸⁷ Véase Laban, Rudolf & Lawrence, F.C. *Effort economy in body movement*. Editorial Mcdonal& Evans, Londres, Inglaterra, 1947

⁸⁸ Idem. P 143

⁸⁹ Polígono de 20 caras que entrega triángulos equiláteros, que al unirse imaginariamente proporciona las distintas direcciones por donde se mueve el cuerpo. Se puede considerar como la unión de 10 pentágonos regulares. Los cortes de los pentágonos entre sí originan los 20 triángulos que conforman el icosaedro. Por medio de un cálculo matemático, las coordenadas cartesianas definen los vértices de un icosaedro, y son precisamente estos vértices, que al unirlos imaginariamente conforman los ejes que dan origen a los tres planos a través de los cuales nos movemos. Estos planos son: Horizontal: que divide el cuerpo mitad superior y mitad inferior; plano sagital: que divide el cuerpo en mitad derecha y mitad izquierda; y finalmente plano frontal: que divide al cuerpo en mitad de adelante y mitad de atrás.

Entonces, para hablar de Coreútica, es necesario conocer los elementos que componen el espacio en correspondencia con las trayectorias imaginarias que dibuja un cuerpo en movimiento y de todas las posibilidades del juego de direcciones que puedan expresarse en él. De este modo, Laban da origen a un sistema de ordenamiento y de configuración de la espacialidad, que observa primero en la vida cotidiana y en la naturaleza. Desde esa perspectiva, entonces, podemos ver el espacio como un gran contenedor del cuerpo:

La experiencia espacial de los seres humanos está constituida por la participación de la corporalidad y de todos los sentidos. Un cuerpo existe en el espacio, se mueve en él, está contenido por él, la idea de espacio está fundamentalmente ligada al cuerpo y a su desplazamiento. El esquema espacial fundamental se basa en claves kinésicas y de imagen corporal, más las informaciones proporcionadas, entre otros, por los receptores de distancia, principalmente, la vista, el oído y los sensores del tacto.⁹⁰

Esta cita nos orienta en la comprensión natural que existe entre los seres humanos en relación al espacio y el ambiente natural en el que vive, realizando conexiones a través de sus capacidades sensoriales. Los órganos sensoriales son el puente que permiten distinguir un espacio de otro, y esto va a establecer el comportamiento, el tipo de actitudes de la relación entre objetos y personas, y entre las mismas personas. Se hace esta aclaración con el fin de enfatizar que Laban inicia sus investigaciones desde la observación del ser humano en su vida cotidiana.

El espacio, el entorno, lo que les rodea, afecta a las personas cotidianamente en los aspectos motores, afectivos e intelectuales, como también en su desarrollo físico, su capacidad de movimiento y gestualidad, su sentido de la forma, en definitiva la calidad de vida de los seres humanos.⁹¹

⁹⁰ Olea, Jorge. *Apuntes: Coreútica: Principios de definición y orientación de la forma de la Danza en el espacio*. Profesor, Departamento de Danza de la Universidad de Chile. 2009 P 2

⁹¹ Olea, Jorge. *Apuntes: Coreútica: Principios de definición y orientación de la forma de la Danza en el espacio*. Profesor, Departamento de Danza de la Universidad de Chile. 2009 P 2

Laban profundiza la definición de Coreútica no sólo como el estudio del movimiento en el espacio, sino también, a través de la cinética, que es la conexión del cuerpo en el espacio mediante el movimiento. Esta relación permite comprender que cualquier acción cinética se plasma en el espacio componiendo trayectorias como dibujos imaginarios. Esta es la clave que posibilita manejar de manera conceptual y empírica esta teoría. Por otro lado, entendiendo que la armonía cinética es la relación cuerpo-espacio-movimiento, ésta se produce justamente porque existe una evolución de las trayectorias del gesto en el espacio. Desde esta perspectiva la Coreútica proporciona las herramientas para la comprensión eficaz y armoniosa del cuerpo con el espacio, estableciendo con ello una relación de dominio técnico que ayuda a la proyección creativa.

El principal libro de la Coreútica es el *Choreutics*, material escrito por Rudolf Von Laban y recopilado por su discípula inglesa Lisa Ullmann, señala en un extracto de la teoría en relación a la definición de Coreútica:

A la concepción coreútica del espacio motor-kinésico originalmente propuesta por Rudolf Laban se le entrega validación psicológica por medio de comparaciones con modelos conceptuales similares en investigaciones de cognición espacial y control motor. Sistemas altamente diferenciados de referencia son distinguidos. Las trayectorias espaciales son representadas mentalmente como una serie de lugares conectados a trayectorias poligonales. Imágenes parecidas a mapas de la kinesfera son estructurados con redes poliédricas. Un práctica esencial consiste en transformar la información espacial a través de diversas operaciones (rotación, flexión, magnitud, etc.) Los lugares están conectados con 'escalas' espaciales que proveen soluciones simétricas a puzzles geométricos...⁹²

⁹² "The choreutic conception of kinesthetic-motor space originally proposed by Rudolf Laban is given psychological validation through comparisons with similar conceptual models in spatial cognition and motor control research. Highly differentiated systems of reference are distinguished. Spatial paths are mentally represented as a series of locations linked into polygonal trajectories. Map-like images of the 'kinesphere' are structured with polyhedral networks. A fundamental practice consists of transforming spatial information with various operations (rotation, reflection, sizing, etc.). Loci are linked into spatial 'scales' which provide symmetrical solutions to geometric puzzles..." **Laban Center London**, City University London, UK..<http://www.ncbi.nlm.nih.gov/pubmed/11011889>

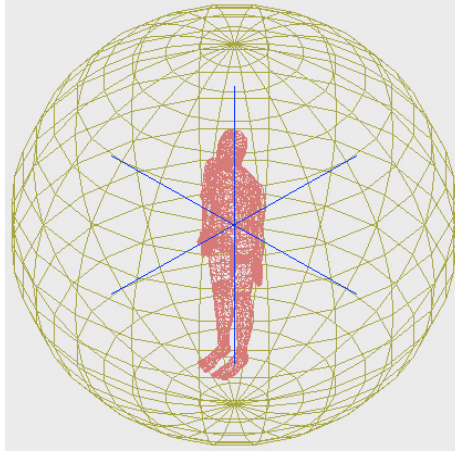
Claramente Laban pone a nuestra disposición estructuras geométricas para facilitar la comprensión del espacio como el dibujo de un mapa que nos permita guiarnos y comprender el movimiento en un área determinada. Luego continúa:

En el cuerpo, estos son considerados como prototipos de trayectorias espaciales utilizadas durante los ajustes del equilibrio dinámico. La concepción coreútica del espacio cuerpo-poliédrico es particularmente similar al modelo de formación de trayectorias. El principio coreútico de las formas topológicas que se desvía a través de varias redes kinesféricas es análogo a la descripción de N. Bernstein de “la red del campo motorizado... tan oscilante como una telaraña contra el viento.”⁹³

Esto quiere decir dos cosas. La primera que Laban considera que la kinósfera que más adelante se explicitará como el espacio que llevamos consigo, se mueve en nuestro campo de acción o motorizado de manera permanente y se produce una relación dinámica del espacio entre la kinósfera y el área hacia donde se conduce el cuerpo. La segunda, que a partir de esta revisión más profunda de las leyes que conforman la Coreútica puede sugerir un modelo de estudio más conceptual para analizar el movimiento. En otras palabras lo que propone Laban son herramientas de análisis.

En relación al concepto de kinesfera o kinósfera, Laban dice que corresponde al volumen que siempre rodea al cuerpo humano, a través del cual se moviliza y se establece una relación con el espacio. Este concepto se origina por las observaciones y análisis de Laban respecto a las relaciones espaciales que establece el individuo desde el punto de vista del movimiento, basándose en la función de la teoría de la proxémica, entendida como las relaciones de territorialidad o de proximidad que establece el ser humano en base a la organización y jerarquización de su espacio personal y social.

⁹³ “In the body these are considered to be prototypes for spatial paths used during adjustments of dynamic equilibrium. The choreutic conception of polyhedral body space is especially similar to the trajectory formation model. The choreutic principal of topological forms deflecting across various kinespheric nets is analogous to N. Bernstein's description of the "net of the motor field ... as oscillating like a cobweb in the wind." **Laban Center London, City University London, UK.**<http://www.ncbi.nlm.nih.gov/pubmed/11011889>



KINESFERA

En este sentido, la *kinesfera* nos ayuda a visualizar los elementos básicos de la orientación en el espacio a través de las dimensiones: alto, ancho y largo, entendiendo que cada una de ellas tiene dos direcciones, por lo tanto, nos da un total de seis posibilidades. En el caso de la dimensión alto, las direcciones son arriba o abajo; en el caso de ancho, las orientaciones son derecha o izquierda; y finalmente en relación con el largo, las trayectorias son adelante y atrás.

Los elementos básicos de orientación en el espacio son las tres dimensiones: altitud, amplitud (ancho) y profundidad (largo). Cada " dimensión " tiene dos direcciones. Con referencia para el cuerpo humano longitud o altura tiene los dos direcciones arriba y hacia abajo; amplitud tiene la dos direcciones izquierda y derecha; profundidad tiene los dos direcciones hacia adelante y hacia atrás. El centro de gravedad del cuerpo en posición vertical es aproximadamente el punto de división entre las dos direcciones de cada dimensión. Este punto se convierte, así, el centro de nuestra kinósfera.⁹⁴

⁹⁴ Laban, Rudolf. *Choreutics*. Recopilado y editado por Lisa Ullmann. Editorial Macdonals and Evans, Londres, Inglaterra, 1966. p 11

The basic elements of orientation in space are the three dimensions: legth, breadth and depth. Each "dimension" has two direccction. With reference to the human body, or length, or height, has the two direccction up and down; breadth has the two dirrection left and right; depth has the two direccction forward

A continuación, pasaremos a definir las funciones básicas de la kinesfera en relación a las trayectorias espaciales, a través, de las cuales se manifiesta el gesto o movimiento.

2.2.1 La kinesfera en función de las formas y trayectorias espaciales.

La kinesfera comprendida como un volumen, otorga un área donde se pueden generar formas y dinámicas que quedan inscritas en el espacio como trayectorias que se generan por medio de las distintas dimensiones, gracias al juego de las proporciones matemáticas que concede esta figura geométrica. Las características que ayudan a conformar esta superficie son: longitud, anchura y profundidad, que nos conduce a orientarnos en la forma y posición que adquiere el cuerpo en la superficie del espacio. En otras palabras, este juego de proporciones se origina por las distintas relaciones de las dimensiones que realiza el cuerpo en el espacio. Para ello es necesario establecer que las dimensiones son el producto de la interrelación del movimiento entre los distintos planos en los que se maneja el cuerpo. Vale decir, que este juego de proporciones permite establecer la ubicación y parámetros del trazado de la forma gestual que origina el cuerpo o un segmento de él, en el espacio volumétrico donde se desarrolla el movimiento.

Entonces, es en la kinesfera donde se producen las distintas trayectorias del gesto, las que se distinguen entre sí por los diferentes dibujos que dejan en el espacio. Estas son:

- *Droit*: conforma una línea recta, cuya forma es unidimensional, o sea, utiliza solo una dirección arriba-abajo; adelante-atrás; lado-lado. Esto se puede definir como la trayectoria más corta entre un punto y otro. Ejemplificando con el cuerpo humano, estas se organizan cuando se realizan acciones funcionales como subir o bajar un objeto, ponerse una camisa, etc.

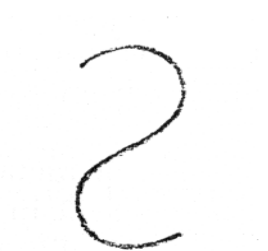
and backward. The center of gravity of the upright body is approximately the dividing point between the two directions of each dimension. Thus this point becomes, as well, the centre of our kinesphere.



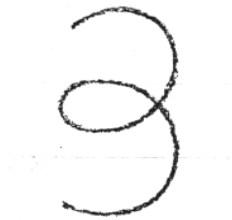
- *Ouvert*: conforma una línea curva, cuya forma es bidimensional, utilizando dos direcciones. Une a un punto con otro punto pero no desde la trayectoria más corta, sino que haciendo un desvío recorriendo más distancia dibujando una curva.



- *Rond*: conforma una línea circular, cuya forma también es bidimensional. Su dibujo espacial es una circunferencia o al menos una parte de ella. A diferencia de las demás trayectorias, es que el punto de eje de la circunferencia, o sea su centro, se genera en una articulación del cuerpo humano.



- *Tortillé*: no conforma ninguna línea definida en el espacio, y es la única que utiliza la tridimensionalidad espacial, vale decir que dibuja un volumen, ya que se constituye por alto, ancho y profundidad. Sin duda, es la trayectoria más larga entre un punto y otro. En relación a los segmentos articulares, involucra a más de una articulación y pasa por algún centro corporal (cintura escapular o cintura pélvica).



2.2.2 La Kinesfera como contenedor de planos del movimiento

Para abordar este apartado, es necesario definir qué es un plano de movimiento, cuyo origen es el punto al que se le consigna un valor semántico, ya que su presencia nos sitúa en el entorno, y a pesar que establece un lugar que no tiene extensión, de igual manera nos brinda una orientación en el espacio.

Luego viene la línea, que es la unión de dos puntos en el espacio, en otras palabras, es el segmento espacial determinado por dos puntos. Si bien es cierto, estas son concepciones abstractas, la geometría nos dice que éste es el elemento más sencillo al que se le puede aplicar la noción de medida, comparación o relación. Por un lado, el punto nos entrega la ubicación en el espacio, y por otro, la línea nos proporciona la idea de proporción o distancia. Desde aquí se puede comprender que la prolongación de un punto nos entrega una línea, cuyas propiedades son: longitud, dirección y posición.

Si recordamos la relación volumétrica que nos facilita la kinesfera a la hora de analizar estas correspondas espaciales, se puede deducir que dos o más líneas, utilizando la misma dirección, ayudan a la conformación de un plano. En otras palabras, la extensión de una línea produce un plano que se compone geoméricamente con una longitud y anchura, forma, superficie, orientación y posición determinada.

Entonces, un plano de movimiento, es la superficie imaginaria, compuesta por varias líneas, a través del cual el cuerpo se mueve y/o desplaza. Esta relación es muy importante para el estudio de la Coreútica, ya que nos ayuda a visualizar el entorno en que nos movemos, de manera organizada comprendiendo las leyes que regulan al espacio, entendiendo que estos códigos varían según la dimensión en la que se esté ejerciendo el movimiento (largo, ancho, alto). Por ejemplo, si se considera el desarrollo del punto a la línea, se está hablando de que ésta se desplaza unidireccionalmente, pero si pasamos de la

línea al plano, ya comenzamos a hablar de bidimensionalidad, y si proyectamos el plano al volumen, nos estaremos refiriendo a la tridimensionalidad, ya que abarca las tres dimensiones antes mencionadas, a través de las cuales se regula el espacio.

Laban utilizó esta nomenclatura a la hora de analizar, investigar y comprender las leyes del espacio. Es muy importante recordar que la visión del espacio que ocupó Laban, proviene del mundo de la arquitectura, y que cada elemento lo comprendió primero desde su concepción basal y enseguida lo constituyó como elemento visual para su mayor entendimiento.

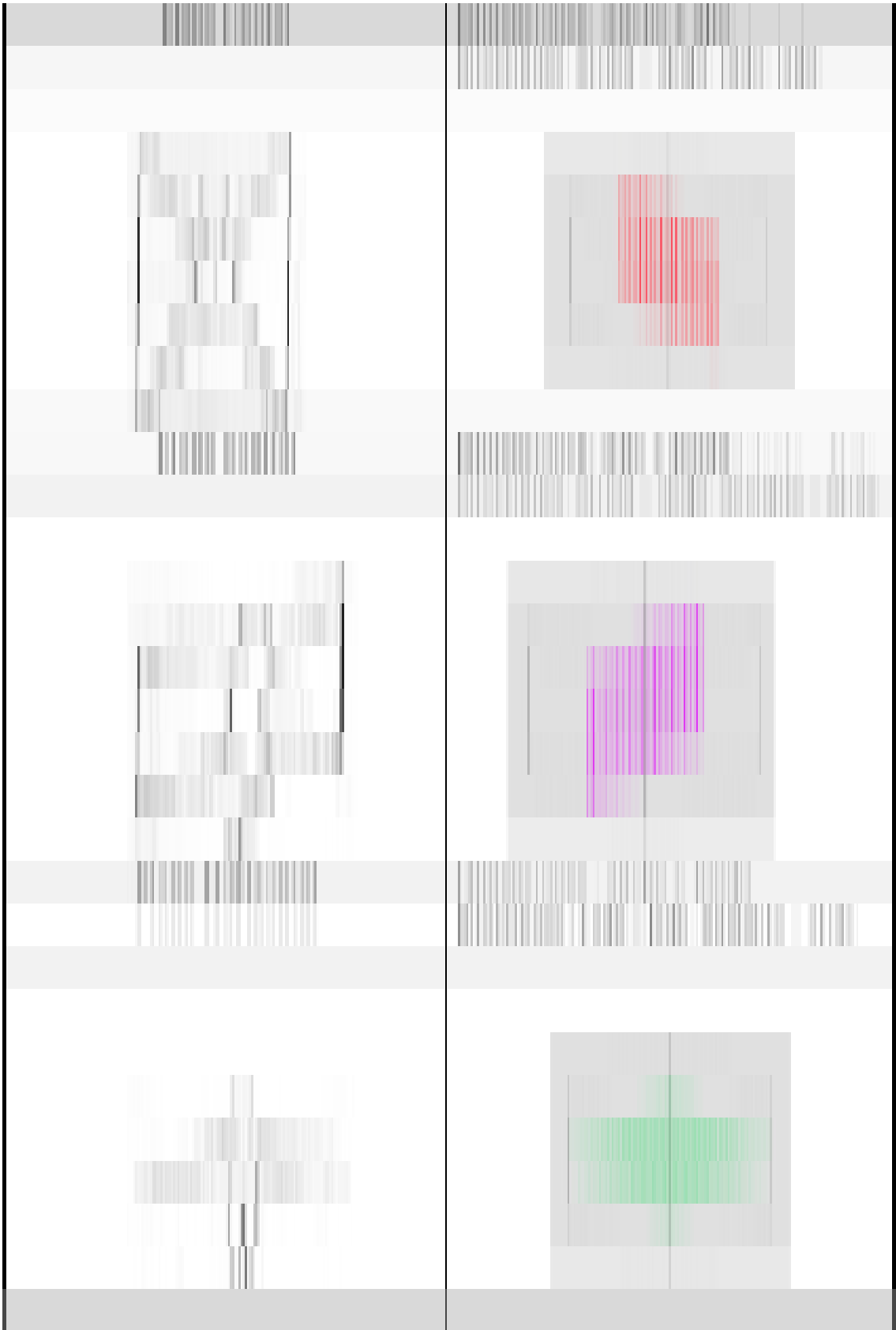
Según el profesor de arquitectura, Dr. Francis Ching, afirma:

El punto, la línea, el plano y el volumen, como elementos conceptuales, no son visibles, salvo para el ojo de la mente. Aunque en realidad no existan, sentimos su presencia. Podemos percibir el punto en la intersección de dos segmentos, la línea que señala el contorno de un plano, el plano que cierra un volumen y el volumen de un objeto que ocupa un espacio.⁹⁵

Para la Coreútica los planos de movimiento son tres: *horizontal, sagital y frontal*. El primero plano horizontal, corresponde a la división del cuerpo arriba y abajo, proporcionado por las relaciones ancho y fondo, y nos entrega las direcciones lado-lado, adelante –atrás. El segundo, plano sagital, divide al cuerpo mitad derecha y mitad izquierda, utilizando las dimensiones de alto y fondo, en las direcciones arriba-abajo, adelante-atrás. Finalmente, el tercer plano, frontal, divide al cuerpo mitad adelante y mitad atrás, cuyas dimensiones son ancho y alto, y las direcciones que otorga son arriba-abajo y lado-lado.⁹⁶

⁹⁵ D.K CHING, FRANCIS. *Arquitectura: forma, espacio, orden*. Ediciones G.Gill. México. 1998 p 2.

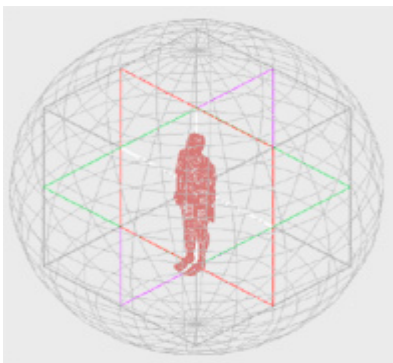
⁹⁶ Olea, Jorge. *Apuntes: Coreútica: Principios de definición y orientación de la forma de la Danza en el espacio*. Profesor, Departamento de Danza de la Universidad de Chile. 2009 p 2



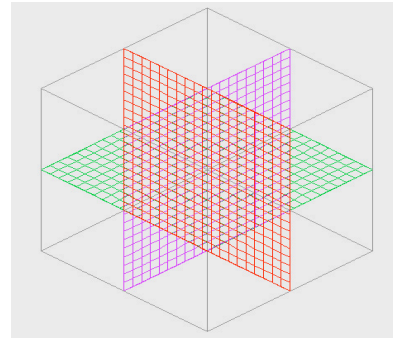
Profundizando aún más, se puede señalar que la Coreútica se basa en el plano cartesiano utilizando dos ejes, el eje horizontal y el eje vertical. Un eje es una línea infinita la cual se ocupa como referencia en el espacio, y un plano bidimensional, que utiliza los ejes ya mencionados, se forma por la intersección de estos dos puntos. Esta intersección se denomina punto medio o punto central, el cual se ocupa como referencia para establecer el resto de los puntos y líneas en el espacio. Por ejemplo, si llevamos esta teoría al escenario, el punto “0” es el punto medio o central, o sea, el centro del teatro o sala, desde allí se obtienen el resto de las referencias espaciales.

2.2.3 La kinesfera y su relación con la cruz axial.

En el apartado anterior describimos la configuración de los planos del movimiento del cuerpo humano. Recordando el esquema imaginario de la kinesfera se puede insertar en los tres planos de manera entrelazada conformando la cruz axial. Entonces, ésta se define como el cruce de los planos a través en los cuales se desarrolla el gesto y la figura geométrica a la que responde es el cubo dimensional.



CRUZ AXIAL DENTRO DE LA KINESFERA
CUBO



CRUZ AXIAL DENTRO DEL
CUBO

La unión de los vértices de la cruz axial a través de líneas imaginarias, organizan la forma geométrica del icosaedro. El número total de los vértices son doce, que al unirse dan origen a los veinte triángulos equiláteros que componen la superficie externa del icosaedro, modelo que utilizó Laban para realizar sus investigaciones, ya que es el poliedro regular más cercano a la esfera. En el interior del icosaedro el intérprete escénico puede moverse, ejecutar gestos (movimientos en el espacio que no desplazan

peso) y pasos (movimientos que desplazan el centro de gravedad). Es importante señalar que Laban utilizó el icosaedro porque sus diagonales corresponden a la estructura anatómica del ser humano y a su simetría. Esta unidad geométrica permite situar al sujeto en el punto exacto donde se encuentra y hacia donde se desplaza.

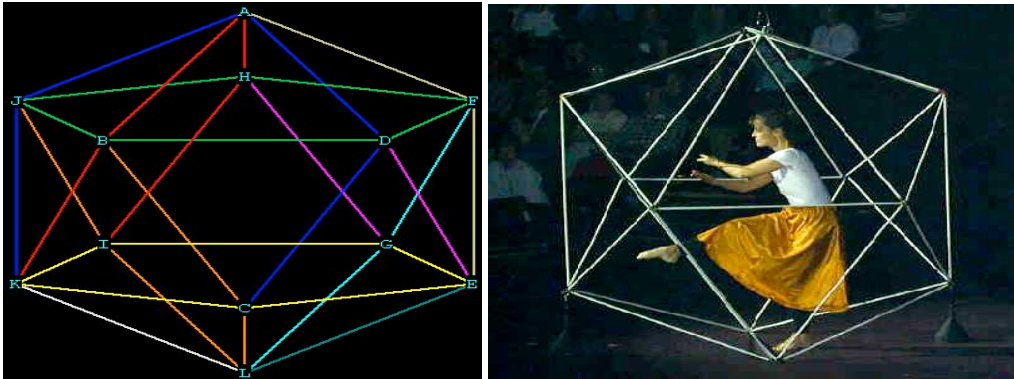
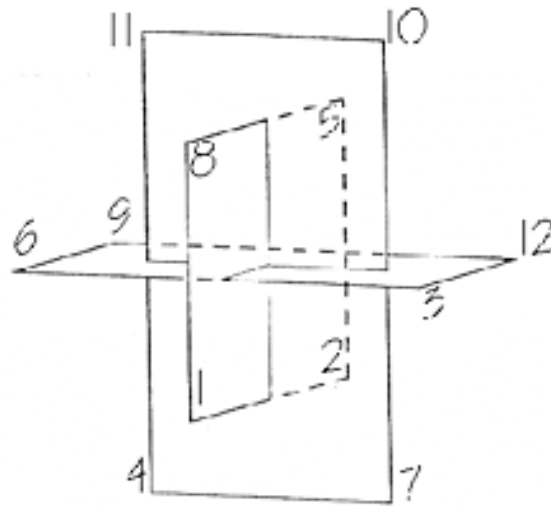
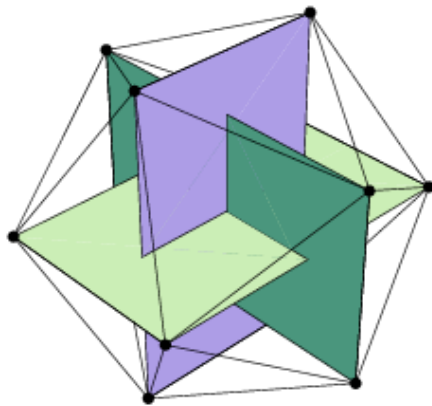


FIGURA ICOSAEDRO



FUNCIÓN DE LOS PLANOS DENTRO DEL ICOSAEDRO
ESPACIALES

DOCE DIRECCIONES

La función de la cruz axial es dirigir y orientar al gesto en el espacio, obteniendo las doce direcciones mediante la combinación de dos de las tres dimensiones espaciales: largo, ancho y alto. Las direcciones son: vértice (1) arriba-derecha frontal; (2) abajo-detrás sagital; (3) izquierda-delante horizontal; (4) abajo-derecha frontal; (5) arriba-detrás

sagital; (6) derecha-delante horizontal; (7) abajo-izquierda frontal; (8) arriba-delante sagital; (9) derecha-detrás horizontal; (10) arriba-izquierda frontal; (11) abajo-delante sagital; (12) izquierda-detrás horizontal.

2.2.4 Principios del movimiento

Para Laban el principio básico del movimiento se basa en la relación que se establece entre la tensión y la relajación, que son interdependientes la una de la otra, y que el maestro las observó de la naturaleza. En base a esto, Laban realizó sus estudios tomando en cuenta las articulaciones del cuerpo humano, ya que éstas no sólo permiten la movilidad, sino que además, desde aquí son ejecutados los movimientos en las distintas direcciones.

Pero para que se ejecute un movimiento en el espacio es necesario que se interrelacione con la noción de *peso*, que está sujeto a la gravedad, *tiempo*, que se acerca a la idea de velocidad, y finalmente *espacio*, que se conecta con la idea de lugar donde se realizan las trayectorias. Estos tres agentes son los mismos que se utilizan en la Eukinética, pero que luego Leeder los denominó como factores del movimiento en su método de estudio para la formación de bailarines, y que más adelante, precisó que el factor *peso* incidía en la energía con la que se ejecutaba el movimiento. Es por esta razón que Leeder, al momento de profundizar en su metodología de trabajo señala que los factores son: espacio, tiempo y energía, añadiendo el componente peso-gravedad y flujo, elemento que Laban distingue como *flujo libre*, que se desplaza continuo o sin obstrucciones, y *flujo sujeto*, que es intermitente o retenido. Citando a Laban, señala:

Los movimientos que se originan en el tronco, en el centro del cuerpo, y que luego fluyen gradualmente hacia las extremidades superiores e inferiores, en general, son de flujo más notorios que aquellos que se originan en el centro del cuerpo pero que no se expanden, permaneciendo más inmóviles los miembros cuando comienzan a moverse.⁹⁷

Laban le otorga gran importancia al factor flujo, ya que, su manejo está íntimamente relacionado con el control de los movimientos de las distintas partes del cuerpo. Sin

⁹⁷ Laban, Rudolf. *El poder del movimiento*. Editorial Fundamentos, Madrid, España. 1987.P 18

embargo, para Leeder, este manejo se encuentra en el control de la energía, que de acuerdo con la intensidad con que se dosifique un movimiento se obtendrá mayor gama de matices que aportará a la hora de componer o coreografiar. En el caso de la Coreútica, el flujo se verá proyectado en las relaciones espaciales que conforman las trayectorias. Éstas serán las estelas imaginarias que en el apartado anterior denominamos: *droit*, que es la línea recta; *ouvert*, línea curva que ocupa la trayectoria más grande que el medio círculo; *rond*, medio círculo; y *tortillé*; que es indefinido, tiene punto de inicio pero no de término.

Todos los elementos anteriormente señalados: ejes y planos del movimiento, direcciones espaciales, volumen y la cruz dimensional, aportan a la dirección teatral en cuanto a su composición del espacio. Sin embargo, se pesquisa que también existe otro uso de estas herramientas en función a la creación propia de un acercamiento a la poética del espacio de cada director, comprendiéndolo como un componente expresivo que se manifiesta en toda la puesta en escena e interactúa con ella. Este aspecto que se propone se abordará más adelante en el capítulo IV, donde se definirá el concepto de espacio y poética del espacio.

2.3 Primeras aproximaciones de la noción de Eukinética de Laban, según la recopilación de Lisa Ullman

2.3.1 Períodos de las investigaciones de Laban

Dentro del primer período de las investigaciones de Laban, establece que todos los seres humanos nos movemos a través de las 8 acciones básicas: presionar, torcer, deslizar, flotar, dar latigazos, golpear, dar toques, sacudir. En su primer libro *Choreutics* (1966) profundiza estas nociones y las relaciona con los factores del movimiento: tiempo, espacio y fuerza. Luego, en su segundo período configura la “Teoría del Esfuerzo” que aparece en su publicación *Esfuerzo* (1974) donde las 8 acciones básicas se mantienen igual, pero cambian algunos términos donde cuyas consecuencias se manifiestan en la interpretación.

Cuadro N°1

FACTORES DEL MOVIMIENTO			NOMBRE DE LA ACCIÓN
TIEMPO	ESPACIO	PESO	
1. Lento (slow)	Directo (straight)	Fuerte (strong)	Presionar (pressing)
2. Lento	Indirecto (roundabout)	Fuerte	Exprimir (wringing)
3. Lento	Directo	Ligero (light)	Deslizar (gliding)
4. Lento	Indirecto	Ligero	Flotar (floating)
5. Rápido (quick)	Indirecto	Fuerte	Dar latigazos (slashing)
6. Rápido	Directo	Fuerte	Golpear (punching)
7. Rápido	Directo	Ligero	Puntear (dabbing)
8. Rápido	Indirecto	Ligero	Sacudir (flicking)

(Cuadro N°1)⁹⁸

⁹⁸ Cámara, Elizabeth, Hilda Isla. *Pensamiento y Acción: El Método Leeder de la Escuela Alemana*. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes. INBA. Ciudad de México, México. 2007. P 121

Cuadro N°2

FACTORES DEL MOVIMIENTO			NOMBRE DE LA ACCIÓN
TIEMPO	ESPACIO	PESO	
1. Sostenido (sustained)	Directo (straight)	Fuerte (strong)	Presionar (pressing)
2. Sostenido	Flexible (flexible)	Fuerte	Exprimir (wringing)
3. Sostenido	Flexible	Ligero (light)	Deslizar (gliding)
4. Sostenido	Flexible	Ligero	Flotar (floating)
5. Rápido (quick)	Flexible	Fuerte	Dar latigazos (slashing)
6. Rápido	Directo	Fuerte	Golpear (punching)
7. Rápido	Directo	Ligero	Puntear (dabbing)
8. Rápido	Flexible	Ligero	Sacudir (flicking)

(Cuadro N°2)⁹⁹

Estos cambios obedecen principalmente al factor tiempo que pasa de *lento a sostenido*, lo que inmediatamente hace tener una aproximación diferente al movimiento. El concepto sostenido, se relaciona directamente con mantener la acción en un tiempo determinado, lo que se puede interpretar como una variación importante en la relación con el factor peso. El efecto de esta variación hace pensar, que para este período de las investigaciones de Laban, ya no estaba pensando en las ocho acciones físicas como movimientos mecánicos, sino no en relación con la interpretación, vale decir, cómo se ejecuta la acción.

⁹⁹ Idem. P 122

Un segundo factor que en este cuadro aparece modificado es el espacio. En una primera instancia lo llama *directo* entendido como una acción inmediata hacia el espacio, y *flexible* comprendida como no inmediata que pasa por puntos articulares. Esta segunda opción, parece otorgarle mayor capacidad de matices y mayor libertad para el intérprete escénico.

Por ejemplo, en la acción deslizar, Laban indica en el primer cuadro como espacio directo, mientras que en el segundo cuadro lo cambia a flexible. Si pensamos en su ejecución, se sigue produciendo en un tiempo lento y el peso que se necesita para realizarlo es ligero. Pero si a esto le agregamos que la conexión con el espacio es flexible, la acción puede partir desde el centro del cuerpo y expandirse por todo el espacio desde lo central hasta lo periférico. Desde esta perspectiva se puede inferir que la teoría del esfuerzo de Laban va cambiando a medida que evoluciona su experimentación y reflexión, de modo de hacerla más orgánica para el entendimiento del intérprete.

Por lo tanto, en éste segundo período de sus investigaciones, Laban indirectamente comienza a establecer relaciones entre movimiento y estados anímicos y emocionales. Pero es Leeder quien manifiesta y aplica esta conexión entre movimiento y emoción, lo que le imprime un sentido a la interpretación misma.

Como Laban no precisó en sus estudios estas distinciones, Leeder realiza una aplicación práctica de dichas nociones. Sin embargo, se generaron diferentes interpretaciones acerca de cómo utilizar estos conceptos. Así aparece la escuela de Londres con el Laban Center, a través de su discípula y recopiladora de su obra Lisa Ulmann. También se manifiestan algunas variaciones, en la escuela mexicana a través de José Limón, y en Chile, el legado de Leeder llega con algunos integrantes del Ballet de Kurt Jooss y posteriormente el mismo Leeder, por lo tanto también tiene algunas variaciones.

Al introducir el concepto de *esfuerzo* en el análisis del movimiento, se inicia una etapa de comprensión del manejo del trabajo de la *fuerza*, entendida como la energía que se le imprime al momento de ejecutar alguna acción física. El estudio de este factor comienza a ser incorporado en el entrenamiento consciente del intérprete escénico. Lo interesante de esta inserción, es que el resultado se verá manifestado de algún modo en los distintos

ritmos que involucran las acciones al ser producidas. Esto se puede lograr, a través, de ejercicios que abarquen todas las posibilidades de combinación de los tres factores del movimiento (tiempo, espacio y peso), para ejecutar las 8 acciones básicas. Citando a Laban en su libro *Esfuerzo*, señala:

El entrenamiento en el esfuerzo deberá entonces incluir ejercicios para todas las combinaciones, para entender y practicar los distintos ritmos involucrados.¹⁰⁰

Es importante atender que un cambio en el esfuerzo significa un cambio en la forma. Es por esta razón de que Laban profundiza su estudio del movimiento desde la teoría *Effort & Shape*, vale decir, esfuerzo y forma. Según la visión de Anadel Lynton, seguidora e investigadora de las teorías de Laban, añade a las ocho acciones básicas del esfuerzo sensaciones y asociaciones psicósomáticas, que permite ser integradas al mundo de la interpretación como se verán reflejadas en los cuadros siguientes:

Presionar (pressing)	Empujar, apachurrar, hundirse
Exprimir (wringing)	Retorcer, estrujarse
Flotar (floating)	Suspendido, con relajación o excitación
Dar latigazos (slashing)	Cortar, tasajar, lanzar, colapsarse
Golpear (punching)	Puñetazos, violencia, agresión, coraje
Puntear (dabbing)	Picotear, dar toques, chapotear
Sacudir (flicking)	Salpicar, parpadear, inconsistencia emocional

¹⁰⁰ Laban, Rudolf y F.C Lawrence. *Esfuerzo*. Editorial, editorial Macdonald & Evans, 1974, P 25

Éste es sólo un ejemplo de las interpretaciones que se hicieron de las enseñanzas de Laban. Sin embargo, lo importante es señalar que la profundización que realiza en relación a las ocho acciones básicas con el concepto del esfuerzo como componente que las organiza, hace posible de entender que la noción del *factor peso* es homólogo de *energía y fuerza*.

A continuación se señalará un tercer cuadro donde se indican los factores del movimiento en relación a la teoría del esfuerzo:

FACTORES

CUALIDADES

TIEMPO	ESPACIO	PESO ENERGÍA FUERZA	NOMBRE	TRADUCCIÓN
Lento, sostenido, prolongado (slow, sustain)	Directo Periférico	Fuerte, firme (strong, firm, weiggh)	Pressing	Empujar, presionar, apachurrar, hundirse
Lento	Flexible Ondulante Central Indirecto	Fuerte	Wringing	Exprimir, retorcer, estrujar
Lento	Directo	Ligero, liviano, suave, leve (light)	Gliding	Deslizarse, resbalar, acariciar, planchar
Lento	Flexible	Ligero	Floating	Flotar, suspendido
Rápido, súbito, repentino (quick, sudden)	Directo	Fuerte	Punching o thrusting	Puñetazo, golpear, agredir
Rápido	Flexible	Fuerte	Slashing	Dar latigazos, tasajar
Rápido	Directo	Ligero	Dabbing	Puntear, dar toquecitos, salpicar, parpadear
Rápido	Flexible	Ligero	Flicking	Sacudir, salpicar, parpadear, dar golpecitos

(Cuadro N°3)¹⁰¹

En este cuadro, Laban resumen las ocho acciones básicas agregando al factor del peso el concepto de fuerza y energía. De este modo se puede explicar las razones que tuvo el

¹⁰¹ Cámara, Elizabeth, Hilda Isla. *Pensamiento y Acción: El Método Leeder de la Escuela Alemana*. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes. INBA. Ciudad de México, México. 2007. P 123

maestro húngaro, al desarrollar sus teorías en sus diferentes períodos, en cuanto a denominar de diferentes maneras, los factores que componen el movimiento. Espacio: como periférico – central, con su opuesto directo – indirecto flexible u ondulante. Cabe destacar, que los elementos de este factor son equivalentes y producen resultados iguales, pero al momento de experimentarlos en el cuerpo pueden diferir al relacionarse con los otros factores. Tiempo: como rápido – lento con su opuesto súbito – sostenido. Al igual que en el caso anterior, la interpretación y modo de utilizar el factor, también pueden entenderse como cualidades distintas. Finalmente, el factor peso, fuerza o energía: bajo el binomio pesado – ligero, que en éste caso hace referencia a la gravedad. Sin embargo, el concepto de fuerza que se trabaja en éste binomio es fuerte – leve, haciendo referencia a la cantidad de fuerza o energía aplicada a la ejecución del movimiento, cuyas interpretaciones también pueden variar y arrojar resultados distintos.

Es importante entender que Laban hace estas diferencias, porque se va dando cuenta con el tiempo, que es necesario abordar y profundizar el carácter expresivo de la interpretación del movimiento, acercando las ocho acciones básicas y las distintas posibilidades de modificación de los factores del movimiento, con las cualidades expresivas de las acciones corporales.

Otro factor que aparece en los estudios de Laban es el flujo, que además, de manifestarse en todas las secuencias de acciones que realizamos en la vida cotidiana, forma parte importante de la expresividad del movimiento. Se puede entender por flujo, como un canalizador de las acciones internas que perjudican o no la organicidad del movimiento. Controlar el flujo implicar precisar la cualidad del movimiento en cuanto a tiempo, forma y energía. Entonces la importancia de manejar y equilibrar este factor se ve reflejada en:

- Mayor capacidad de prevenir lesiones
- Imprimir la energía necesaria en las acciones corporales para acentuar los gestos o situaciones expresivas que el director teatral quiera otorgarle mayor relevancia.

Pensar en términos de flujo es pensar en la manea en que se libera o controla la energía.¹⁰²

Si el flujo se relaciona con los grados de liberación o control de uno de los factores del movimiento, o sea, la energía, esto quiere decir que la ejecución interpretativa en la ejecución se manifiesta con distintos matices. Pero si aparece una o varias interrupciones se podría traducir como un temblor, donde se lanza o retiene los distintos grados de energía. Cabe destacar que otro alcance importante hacia la variante de interrupción del flujo, es la pausa, que puede ser interpretada como la contención total de la energía para luego ser liberada abruptamente o segmentadamente. En este sentido el término de interrupción debe relacionarse con el factor tiempo, pensando en el binomio rápido – lento, y además, con el factor energía en los opuestos fuerte – ligero.

Si la pausa se entiende como interrupción del flujo, aquí caben otros dos conceptos dentro del estudio del esfuerzo que es importante manejar a la hora de componer en el espacio y en términos de movimiento. Se trata del descanso y de la relajación. El primero se entiende como:

...el estado en el que no se realiza ningún esfuerzo que debe ser proporcional a la intensidad de la tensión para permitir a los músculos y nervios recuperarse de la fatiga, eliminar deshechos y alimentar tejidos...¹⁰³

El otro concepto está relacionado con el esfuerzo:

...aquí existe cierto grado de esfuerzo, (v.g., cuando se está leyendo en aparente quietud, pero con la actitud de alerta)¹⁰⁴

El beneficio de comprender y manejar estos dos conceptos se manifiestan en la relación placentera del movimiento, acercándose a un cierto grado en la perfección en su ejecución.

¹⁰² Laban, Rudolf y F.C Lawrence. *Esfuerzo*. Editorial, Macdonald & Evans. 1974. P 54.

¹⁰³ Cámara, Elizabeth, Hilda Isla. *Pensamiento y Acción: El Método Leeder de la Escuela Alemana*. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes. INBA. Ciudad de México, México. 2007. P 124

¹⁰⁴ IDEM

En éste sentido Elizabeth Cámara pone hincapié desde dónde surge el movimiento en correspondencia con el flujo:

El flujo depende, también, del orden de las partes del cuerpo que se ponen en movimiento, ya sea del centro del cuerpo hacia afuera, con movimientos directos, o de las extremidades hacia el centro, con movimientos ondulantes.¹⁰⁵

Esta consideración de Elizabeth Cámara, es relevante, ya que es importante pensar desde donde proviene el movimiento, desde el interior del cuerpo hacia fuera, o desde las extremidades del mismo hacia el centro. Esto es un indicador del factor del movimiento con el espacio en el cual se desenvuelve. En otras palabras, tanto la Coreútica como la Eukinética se retroalimentan, porque una contiene a la otra.

Pero la Teoría del Esfuerzo de Laban no concluye sólo aquí. Integra además, asociaciones de sensaciones del movimiento, conceptos como *suspensión y caída*. El primero obedece a la sensación de movimiento de levedad o ligereza, pero como si el tiempo no concluyera y fuera prolongado, en otras palabras, como si el tiempo se expandiera de manera flexible en el espacio. En cambio, respecto a la segunda sensación de movimiento, se asocia a la idea de gravedad y peso, esto quiere decir que la levedad se torna pesada, y la duración es más corta que corresponde a un instante. De aquí se desprenden que estas sensaciones corporales permiten al intérprete escénico, transitar por estados o modos que proporcionan matices a la ejecución de las acciones corporales. Entonces, son las combinatorias y variantes de estos matices, los elementos que deben cuidar los directores, ya que de aquí salen las relaciones con el ritmo escénico, que se componen a través de las unidades o escenas, y en su sumatoria total, generan los espacios de cadencias, compases o acentos de la obra en general.

De todo esto se infiere, revisando el legado del maestro húngaro y de los análisis de otros estudiosos en estas materias, que el término Eukinética nace de las investigaciones de Laban cuando éste conecta el estudio del espacio con los factores del movimiento.

¹⁰⁵ Cámara, Elizabeth, Hilda Isla. *Pensamiento y Acción: El Método Leeder de la Escuela Alemana*. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes. INBA. Ciudad de México, México. 2007. P 124.

Entonces, la Eukinética tiene que ver con la alteración de los factores que componen el movimiento y de cómo estos varían en el espacio.

El tema aparece cuando Laban habla de los elementos que afectan el movimiento con el espacio, especialmente al hablarnos de la dinámofera o esquema del uso de las dinámicas: el estudio del movimiento tiene que ver con la conexión entre el movimiento externo desarrollado en la Kinesfera en la actitud interior, actitud que se caracteriza por la elección de las distintas cualidades de la dinámicas. La actitud no sólo se demuestra en la elección de ciertas trayectorias o en el empleo de ciertas extremidades, sino que también se caracteriza por la elección del esfuerzo dinámico o dinamic stress.¹⁰⁶

Esto quiere decir que cuando Laban estudió el espacio, fue percatándose de que existían *acciones dinámicas* en torno al uso de los factores del movimiento en el espacio. Según las investigadoras mexicanas Elizabeth Cámara e Hilda Isla, aseveran que una de las discípulas y posterior recopiladora del material de Laban, Lisa Ullman fue quien estableció que el maestro a través del tiempo fue modificando y ampliando el concepto de Eukinética y su campo de estudio utilizando el concepto de Effort o esfuerzo, teoría que se desarrollan en Inglaterra y Estados Unidos principalmente.

El concepto de esfuerzo, está ligado con el estudio de las acciones cotidianas humanas, vale decir, que cada acción física del ser humano proviene de un trabajo que lo hace posible, que no sólo le da origen, sino que también emana de un aspecto interno de él. Esta premisa es muy importante en el estudio de Laban, ya que el autor nunca desvincula la relación cuerpo- mente debido a que la acción física corresponde a una necesidad del ser humano.

Cuando Laban realizó el estudio de las ocho acciones básicas del cuerpo, en una fábrica de obreros en Londres, permitió al coreógrafo explicar la idea de esfuerzo. En este estudio primó principalmente la idea del trabajo mecánico. Lo que hizo interesante esta investigación es que apareció el factor del peso del cuerpo como un elemento importante

¹⁰⁶ IDEM P 112.

para realizar la acción, ya sea trasladándolo como un todo o por sus partes en cualquier dirección del espacio, lo que toma una cierta cantidad de tiempo y velocidad, factores importantes que modifican al movimiento.

El esfuerzo y su acción resultantes deben ser inconscientes e involuntarias, por ello siempre están presentes en cualquier momento corporal, por otra parte, ellos pueden no ser percibidos por otros o pueden volverse efectivos en un medio externo de una persona en movimiento. El esfuerzo es visible en el movimiento de acción del trabajador o del bailarín...¹⁰⁷

Laban en su libro *El Poder del Movimiento*, describe la relación entre las acciones corporales y esfuerzos:

...donde el esfuerzo es manifestado en las acciones a través del peso, tiempo, espacio y flujo, obteniendo una serie de formas de movimiento. Estos se generan a partir de las combinaciones de estos elementos, surgiendo acciones básicas de movimientos: presionar, cortar, golpear, palpar, torcer, flotar, sacudir y deslizar.¹⁰⁸

Es importante manifestar que Laban nunca dejó lo suficientemente claro que el concepto *effort-shape* o teoría del esfuerzo y forma, fuera distinto al de la Eukinética. Lo que sostiene Elizabeth Cámara, es que Laban, de acuerdo a sus investigaciones, fue diversificando y variando sus conceptos:

Laban, al avanzar en sus investigaciones, se enfrenta con la necesidad de separar el ámbito del estudio de la Eukinética con la Coreútica, al conectarse con el impulso nervioso como propulsor del esfuerzo. Más tarde, al aplicar su análisis al campo productivo, termina llamando esfuerzo (*effort*), que se

¹⁰⁷ Laban, Rudolf. *El poder del movimiento*. Editorial Fundamentos, Madrid, España. 1987. Pág. 18

¹⁰⁸ Fernández, Rodrigo; Nuñez, Raquel; Cifuentes, María José. *Eukinética. Profundizando las cualidades del movimiento*. Gobierno de Chile, Consejo Nacional de las Artes y la Cultura, Proyecto Fondart. Marzo 2010. P 19. Citando a Laban en *El Poder del Movimiento*. Editorial Fundamentos, Madrid, España .1972.

traduce en cualidades de movimiento que poseen características propias.¹⁰⁹

Esto comprueba que existió una evolución en las observaciones de Laban, en relación a las cualidades de movimiento. Se podría afirmar que el concepto esfuerzo surgió para analizar el movimiento en general, y Laban lo relacionó directamente con la imagen de trabajo, proponiendo la ley de la economía de esfuerzo, en función al campo productivo. Sin embargo, el modelo *effort –shape*, vale decir, esfuerzo y forma, permitió a Laban analizar cualquier tipo de movimiento¹¹⁰, que no estuviera directamente relacionado con el campo laboral o productivo, donde las posibilidades son más limitadas que en el ámbito expresivo de la danza o del las artes del movimiento.

La diferencia entre la Eukinética y el modelo Effort – Shape, es que el segundo genera acciones de forma específica, mientras que la Eukinética, genera cualidades que incluso pueden variar entre sí, que no siempre tienen definida una forma o una trayectoria específica. El punto que tienen en común es que ambas trabajan de igual forma con los factores del movimiento: tiempo, espacio, energía y flujo. Pero el modelo Effort – Shape apunta hacia la *funcionalidad del movimiento*, mientras que la Eukinética lleva al intérprete indagar en la *expresividad del movimiento*.

Al no dejar claramente manifiestas estas diferencias, los distintos discípulos de Laban abordan los conceptos de acuerdo a sus propias interpretaciones. Por ejemplo, Ingrid Bartenieff, bailarina alemana y discípula de Laban desde 1925, mantuvo vigente la idea de esfuerzo al realizar sus estudios del análisis del movimiento, profundizando aún más en el concepto de Effort – Shape. Lo mismo hace Lisa Ullman, quien mantuvo dentro del análisis del movimiento el concepto de esfuerzo. Sin embargo, en el caso de Chile, el análisis del movimiento está más ligado hacia su fase expresiva, conectando las emociones o con el campo interno del intérprete. Esto es llamado Eukinética por Sigmund Leeder.

¹⁰⁹ Cámara, Elizabeth, Hilda Isla. *Pensamiento y Acción: El Método Leeder de la Escuela Alemana*. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes. INBA. Ciudad de México, México. 2007. P 113

¹¹⁰ Véase Laban, Rudolf & Lawrence, F.C. *Effort economy in body movement*. Editorial Mcdonal& Evans, Londres, Inglaterra, 1947

En este sentido la propuesta que realiza el coreógrafo chileno Rodrigo Fernández, es tomar a la Eukinética como un objeto histórico a investigar, apuntando a comprender su origen y estableciendo algunos de sus paradigmas. Fernández define a la Eukinética:

... como un método de análisis de las cualidades de movimiento, el cual puede ser aplicado a todo tipo de movimiento humano, desarrollándose a su vez como un método formativo, tanto para bailarines como para actores (intérpretes escénicos).¹¹¹

Es importante recalcar que Laban inicia sus investigaciones en torno al espacio, pero a medida que va profundizando en el material se va percatando que es necesario separar la Coreútica de la Eukinética, debido al campo de acción en que cada una funciona. Rodrigo Fernández nos señala:

Si bien ambas analizan la relación movimiento-espacio, difieren en el concepto de espacio que cada una trabaja. La Eukinética delimita su análisis a la acción de las cualidades de movimiento de un individuo (bailarín) en lo que puede llamarse espacio de movimiento, interno o externo. Mientras que la Coreútica analiza la relación de movimiento del individuo en el espacio exterior, es decir la trayectoria, la cual puede considerar a uno o varios individuos a la vez.¹¹²

Este límite entre Coreútica y Eukinética, nos remite a tener una visión más acotada de lo que cada una de estas metodologías trabaja por separado. En el medio chileno fue crucial la metodología heredada por Sigurd Leeder, de hecho se conoce y se trabaja como Técnica Moderna Leeder, donde se emplean todos y cada una de las cualidades de movimiento y los factores que las componen, vale decir, el análisis de movimiento que realiza la Eukinética. Cabe recordar, que en especial éste discípulo de Laban, desarrolló esta metodología con el fin de poner en práctica las investigaciones del espacio de su maestro con el objetivo de formar a bailarines. Pero además, se ocupó de establecer todas las

¹¹¹ Fernández, Rodrigo; Nuñez, Raquel; Cifuentes, María José. *Eukinética. Profundizando las cualidades del movimiento*. Gobierno de Chile, Consejo Nacional de las Artes y la Cultura, Proyecto Fondart. Marzo 2010. P 21

¹¹² Fernández, Rodrigo; Nuñez, Raquel; Cifuentes, María José. *Eukinética. Profundizando las cualidades del movimiento*. Gobierno de Chile, Consejo Nacional de las Artes y la Cultura, Proyecto Fondart. Marzo 2010. P 21

posibilidades de trayectorias del movimiento en el espacio exterior que establece el individuo al moverse. En otras palabras, también desarrolla metodológicamente la Coreútica.

El aporte que hace Leeder a la Eukinética, es que no sólo analizó, investigó y exploró íntegramente los factores tiempo, espacio y energía, sino que además, estableció la relación espacial con el *flujo*, y le sumó la *gravedad* en el uso del peso¹¹³. Su visión difiere con el análisis de Laban, en relación con la conexión del ser humano en función de su propio movimiento, con el fin de utilizarlo como un instrumento expresivo. Es por esta razón, que se considera al método Leeder como una herramienta de trabajo para la interpretación escénica, ya que permite al bailarín el uso consciente de los factores que componen el movimiento, y por lo tanto, determinar cuál sería el camino a la hora de componer, utilizando contrastes que van acompañados de las emociones que muestran el mundo interno del intérprete. En cambio Laban, se quedó en la investigación funcional del movimiento en relación con el espacio, es por esta razón que puso mucho énfasis en la teoría Effort- Shape (esfuerzo y forma), que no necesariamente compromete el uso de las emociones. Trabaja en base a las acciones físicas y sus distintas posibilidades de diseño espacial, lo que permite que su análisis sea más específico

En función de lo anterior, es necesario aclarar que la diferencia entre las acciones básicas propuesta en una primera instancia por Laban, y las cualidades de movimiento concepción que surge después con la necesidad de separar la Coreútica de la Eukinética, no son homologables, pese a que ambas involucran factores del movimiento (espacio, tiempo, energía, peso y flujo). Las acciones básicas son específicas y corresponde más bien a un gesto que determina una actitud corporal en cuanto a su funcionalidad. Mientras que las cualidades de movimiento, manejan distintos *matices* en el uso de los factores del movimiento, conteniendo incluso varias acciones ligadas acercándola mucho más a la interpretación del mismo. Esto quiere decir, que las cualidades dan un mayor rango de posibilidades al movimiento, y esto profundiza los matices que mejoran la interpretación, ya sea en términos reales o abstractos.

¹¹³ Véase Laban, Rudolf & Lawrence, F.C. *Effort economy in body movement*. Editorial Mcdonal& Evans, Londres, Inglaterra, 1947

Para finalizar, buscando una aproximación de definición del concepto de Eukinética, existe el consenso de que es el estudio de las cualidades del movimiento, pero no sólo desde el punto de vista técnico del desarrollo de los factores que lo componen, sino que además, involucra el campo de la interpretación, vale decir, la conexión del mundo interno del ejecutante con su entorno. Esto quiere decir que va mucho más allá que el método Effort- Shape, que formaliza el conocimiento de las funciones del movimiento y se basa en el análisis de “acciones físicas”, que también, a lo igual que las cualidades, se desarrollan en un tiempo, espacio y tienen su propia energía. En rigor, una acción física tiene un diseño mucho más específico por sus características funcionales, en cambio una cualidad de movimiento tiene una gama mucho más amplia de posibilidades de poder realizarlas, ya que, involucra la relación del intérprete con su mundo interior y exterior¹¹⁴.

La Eukinética, al menos como se aborda en Chile, profundiza el entendimiento de la conexión cuerpo-mente, lo que le da un carácter expresivo sin perder de vista los aspectos técnicos. Esta es la razón por la cual Leeder nunca quiso escribir acerca de su método, incluso tenía reparos sobre el beneficio de documentarlo. Temía que se rigidizaran sus ejercicios y su propuesta, en definitiva. La visión de Leeder, nos permite conocer los principios básicos de la Eukinética y los conceptos que la rigen que a continuación pasaremos a desarrollar.

2.3.2 Estudio de las cualidades de movimiento

Para comprender qué es una *cualidad de movimiento*, es necesario definir qué es movimiento, entendiendo que su campo de acción es el cuerpo humano, y qué significa que éste tenga cualidades y cualidades que lo distinguan. Si definimos que movimiento es un cambio físico en la posición del cuerpo en un espacio y tiempo determinado, podemos determinar que la cualidad es la característica que lo define en cuanto a los factores que lo componen (energía, tiempo y espacio), y que gracias a esto, nos brinda un amplio espectro de trabajo en el mundo de la interpretación ya que se manifiesta a través de las emociones.

¹¹⁴ Véase Laban, Rudolf & Lawrence, F.C. *Effort economy in body movement*. Editorial Mcdonal& Evans, Londres, Inglaterra, 1947

Los factores que conforman las cualidades¹¹⁵ del movimiento son: *tiempo, espacio, energía, peso-gravedad y flujo*, y cada vez que se modifica uno la cualidad cambia. Este fenómeno se debe a que inconscientemente nos movemos de maneras distintas, incluso un simple movimiento puede manifestarse de diferentes maneras, de acuerdo al estado emocional con que se realice.

2.3.3 Factores del movimiento

Los factores que componen el movimiento son: tiempo, espacio, energía, peso-gravedad y flujo, que al ser combinado en la tridimensionalidad espacial del cuerpo humano (ancho, largo, profundidad), logran producir una variedad de cualidades de movimientos. Es importante destacar que cada uno de estos factores son orgánicos y están presente en el cotidiano del hombre. Para acotar los factores del movimiento a la Eukinética es necesario tener en cuenta varios elementos. Uno de ellos es que a pesar de que hay miles de momentos de la vida que se relacionan con el tiempo, la energía, el espacio, el peso y el flujo, no todos los vivimos, lo sentimos y expresamos de la misma manera. Dependemos de las condiciones geográficas en que nos encontremos, conformación ósea y muscular, factores culturales e inclusive factores socio económico. Esto va a ser determinante a la hora del uso y manejo de cualquiera de estos recursos. Los factores de movimiento son producto de la combinación de dos opuesto¹¹⁶. Por ejemplo, para que exista el factor tiempo es necesario la mixtura del binomio rápido- lento; en relación al espacio es central-periférico; con el factor de la energía el binomio es fuerte-leve; con el peso y gravedad la dupla es fuerte leve y liviano-pesado; finalmente con el flujo es el único que escapa a esta regla, pues combina todos los elementos de la Eukinética asociado al concepto de la progresión, o sea, de cómo se administra la energía.

¹¹⁵ Acotación: si bien es cierto que existen algunas versiones que definen a la Eukinética como el estudio de las cualidades y dinámicas del movimiento, es necesario aclarar que, dinámicas se asocia a la idea de los cambios de velocidad, lo que disminuye el rango del análisis, mientras que cualidad es mucho más abstracto y permite hacer la conexión entre el mundo interno del intérprete en su relación con el espacio que lo rodea.

¹¹⁶ Véase Laban, Rudolf & Lawrence, F.C. *Effort economy in body movement*. Editorial Mcdonal& Evans, Londres, Inglaterra, 1947

Cada vez que realizamos una acción corporal, estamos combinando los distintos factores del movimiento. A esta operación le llamaremos esfuerzo, que al modificar uno o más factores produce una cualidad específica.

El análisis del esfuerzo describe la manera en que se ejecuta un movimiento y cómo se utiliza la energía cinética. El esfuerzo puede pensarse como la interacción de las actitudes interiores hacia los requerimientos físicos del movimiento y cómo estas tensiones responden a las demandas del medio ambiente.¹¹⁷

Aunque la cita anterior se refiere a cualquier tipo de movimiento humano, es necesario aterrizarlo hacia las artes escénicas. Es la energía cinética o energía del movimiento la que hace posible esta alteración, y por lo tanto, cambia en la cualidad expresiva del mismo. Además, es importante precisar que cada factor de movimiento posee sus propios contenidos, y que se pueden trabajar de manera particular, incluso articulándolos de distintas formas, para encontrar distintas cualidades de movimientos. Esta es la invitación que hace la Eukinética a la hora de componer en el espacio interior y exterior de un intérprete escénico, para elaborar, analizar y diseñar un determinado rol o personaje.

Factor tiempo

En relación a la Eukinética el factor tiempo posee dos contenidos por los cuales puede abordarse. Uno de ellos es el uso de los contrastes rápido-lento, que nos permite encontrar distintos matices y generar oposiciones en los movimientos, lo que es relevante en el trabajo de las cualidades.

Esto permite averiguar si un determinado movimiento o acción es en verdad rápido o lento, hasta que viene un cambio a otra velocidad. En los contrastes entre rápido-lento debe existir conciencia en relación a lo que se ejecute antes y a lo que se ejecute después. Al utilizar el concepto de velocidad lo

¹¹⁷ Idem. P 114

entendemos como cambios de tiempo que pueden desarrollarse en una misma o diferentes trayectorias.¹¹⁸

Habitualmente este cambio de opuestos se manifiesta de mejor manera a través del uso de estacatos en las acciones o movimientos rápidos, que produce quiebres abruptos con detenciones contenidas, y que por lo general, produce además, cambios en las trayectorias en direcciones contrarias.

Es importante mencionar que existen diferentes grados de manifestaciones de este factor, debido a que todos tenemos diferentes maneras de relacionarnos con el tiempo. Sin embargo, en el proceso de aprendizaje, es necesario hacerlo consciente.

Otro contenido primordial del factor tiempo es la aceleración y desaceleración que da la idea inmediata de velocidad. Al contrario de uso de contrastes rápido-lento, la idea es producir una serie de movimientos de manera continua y gradual, para alcanzar el máximo de un punto hasta llegar al mínimo del mismo movimiento. Este movimiento o esta serie de movimientos deben desarrollarse sin interrupciones, ligado de rápido a lento o de lento a rápido. En caso el concepto de velocidad para la Eukinética, se da en un sentido de progresión del movimiento.

Por ejemplo, caminar muy lento y gradualmente ir aumentando la velocidad para llegar a correr, o una frase con diferentes movimiento que comience rápida y de apoco se va volviendo más lenta.¹¹⁹

Ahora bien, si consideramos que el tiempo es un elemento presente en toda la vida humana y propia de la naturaleza, que se manifiesta en las estaciones, el día y la noche, y que todo el universo está regido por éste factor, no es difícil comprender de que el tiempo a pesar de ser un ciclo infinito, es un flujo con un pulso constante, que se compone de pequeños intervalos, y que por lo tanto, se crean acentos puntuales que determinan una frecuencia dando lugar al ritmo. Lo interesante de esto, es que al hacer conscientes estos

¹¹⁸ Fernández, Rodrigo; Nuñez, Raquel; Cifuentes, María José. *Eukinética. Profundizando las cualidades del movimiento*. Gobierno de Chile, Consejo Nacional de las Artes y la Cultura, Proyecto Fondart. Marzo 2010. P 51

¹¹⁹ Fernández, Rodrigo; Nuñez, Raquel; Cifuentes, María José. *Eukinética. Profundizando las cualidades del movimiento*. Gobierno de Chile, Consejo Nacional de las Artes y la Cultura, Proyecto Fondart. Marzo 2010. P 53

antecedentes, tenemos la posibilidad de *jugar* o *interactuar* con el tiempo haciendo aún más interesante la propuesta del movimiento. Como seres humanos no podemos intervenir el tiempo, pero sí ser conscientes de él y utilizarlo.

No solamente hay que seguir los ritmos dictados por la música que nos acompaña, también es necesario dar nuestros propios ritmos de movimiento, inclusive, en contraposición de los musicales, para establecer interesantes contrapuntos. Esto nos permite enriquecer y conectarnos de manera intuitiva con el movimiento, dando muchas veces la sensación de saltar a moverse solos o siguiendo al intérprete que nos conecta con el ritmo.¹²⁰

Pese a que esta es una cita pensada desde la Eukinéctica para la Danza, es absolutamente homologable para cualquier manifestación de las artes escénica.

Finalmente, un último contenido dentro del tiempo se encuentra la pausa expresiva o silencio corporal. Esto ocurre cuando surge una interrupción del flujo, una quietud o una inmovilidad, que no significa anular el movimiento, sino más bien detenerlo manteniendo la intención del estado de la pausa. Esto se logra a través de la conexión interpretativa con la cualidad con la que se está trabajando, para luego proyectarla al espectador.

Factor espacio

La concepción de espacio que tiene Rodrigo Fernández se basa directamente en el aporte que hizo Leeder en relación a la Eukinéctica desde la práctica diaria y la complementa con la noción de espacio del maestro germano que relaciona el término con la idea de central y periférico del movimiento, vale decir con la conexión del espacio interno del intérprete (lo que sucede dentro del cuerpo o hacia la línea media del mismo), y lo que tiene relación con el espacio externo (lo que sucede fuera del cuerpo o fuera de la línea media del mismo). Esta interdependencia permite desarrollar el gesto corporal en un viaje, no sólo en el sentido de la mecánica funcional del movimiento, sino que, abordando aspectos

¹²⁰ Fernández, Rodrigo; Nuñez, Raquel; Cifuentes, María José. *Eukinéctica. Profundizando las cualidades del movimiento*. Gobierno de Chile, Consejo Nacional de las Artes y la Cultura, Proyecto Fondart. Marzo 2010. P 53

que se relacionan con el campo emocional del intérprete escénico. Sin embargo, Laban se refería al espacio como directo, indirecto, flexible y ondulante.

En la utilización del espacio en la Eukinética según el estudio de Sigmund Leeder, es necesario establecer la relación del movimiento con el uso del foco y las articulaciones. Si bien es cierto, que tanto los huesos como los segmentos articulares del cuerpo pertenecen a la parte interna del mismo, la dirección del movimiento, hacia dentro o hacia fuera es lo que permite saber si se está utilizando central o periféricamente. Un movimiento puede partir central pero su conducción a través de la trayectoria que realiza puede terminar en periférico, y esto puede ser enfatizado por el foco.

Factor energía

Este factor trabaja con el binomio opuesto fuerte-leve, pero para que se origine es necesario entender que en él opera el peso y la gravedad, ya que con estos factores es posible interpretar la cantidad de energía que se le imprime a un movimiento, y a su vez, la energía se manifiesta a través de dos polos opuestos que son la tensión y la relajación. El primero indica que hay un fuerte incremento en el uso de la energía o en diferentes grados en oposición a la resistencia de la gravedad. En relación a la relajación, el manejo de la energía se presenta con un mínimo de resistencia con respecto a la gravedad.

De acuerdo a Rodrigo Fernández, los resultados posibles de explorar éste factor en el espacio es:

...al explorar corporalmente, se puede trabajar desde los términos vencer, negar, luchar, usar y entregarse a la gravedad.¹²¹

En otras palabras, los polos opuestos de este factor energía (fuerte-leve), va a depender del grado de tensión o relajación que aplique el intérprete al movimiento. Esto sin perder de vista que el estado emocional que esta búsqueda le proporcione le hará relacionarse con el peso y la gravedad.

¹²¹ Fernández, Rodrigo; Nuñez, Raquel; Cifuentes, María José. *Eukinética. Profundizando las cualidades del movimiento*. Gobierno de Chile, Consejo Nacional de las Artes y la Cultura, Proyecto Fondart. Marzo 2010. P 58

Factor peso y gravedad

Este factor está relacionado con la energía, y su manera de manifestarse es a través de la contraposición de los opuestos, fuerte-leve, que no toma en cuenta la fuerza de gravedad, sino más bien la cantidad de energía que se utiliza en la ejecución del movimiento. El segundo elemento que incide en este factor es liviano-pesado, que sí mezcla diferentes grados de energía y es muy importante en su relación con la gravedad, ya que depende de ello el manejo técnico corporal que tenga el intérprete¹²².

Para ser aún más explícitos, un movimiento se declara como *fuerte* cuando se le inyecta una gran cantidad de energía, y el caso contrario sería leve. En cambio en el segundo elemento *liviano*, la energía está equilibrada con la gravedad. Pero también es liviano cuando se compensa la energía mínima que se requiere para superar a la gravedad. También se puede entender como suspensión del peso. En relación al *peso*, se manifiesta cuando el cuerpo entero o un segmento de él, se entrega por completo a la gravedad¹²³. Vele decir, un cuerpo se ve pesado cuando el uso de la energía está a favor de la gravedad, ya que operan dos factores a la vez, peso y energía hacia la gravedad, dando la sensación corporal de pesadumbre.

Es importante tener en cuenta que si la relación con el espacio es central o periférico, alterará también este factor de movimiento. Si es periférico, la relación tenderá a ser más liviana, mientras que si es central, lo que se verá será más pesada.

Factor flujo

Una definición general de flujo se entendería como la conducción de la energía que ocupa una trayectoria constante en el espacio en un tiempo que no se detiene. Sin embargo, existen varias tipos de flujo que se manifiestan de acuerdo a las combinaciones e intenciones que se le incorporen a los factores de movimiento espacio, tiempo y energía.

Según Laban:

¹²² Véase Laban, Rudolf y F.C Lawrence. *Esfuerzo*. Editorial, Macdonald & Evans. 1974

¹²³ Véase Laban, Rudolf y F.C Lawrence. *Esfuerzo*. Editorial, Macdonald & Evans. 1974

Pensar en términos de flujo, es pensar en la manera en que se libera o se controla la energía, relacionado a los grados de liberación o control del flujo, sus polos serían libertad o no libertad de ejecución, es decir, libertad o fluidez frente al control o ceñimiento; si el flujo de las acciones corporales es totalmente controlado, estas se transformarán en poses, es ahí donde el flujo incluye su completa negación que es el congelar o la pausa; si el flujo se interrumpe intermitente, se producirá un movimiento como de temblor, el flujo depende también del orden de las partes del cuerpo que se ponen en movimiento, ya sea del centro del cuerpo hacia fuera, con movimientos directos de las extremidades hacia el centro con movimientos ondulantes, por ejemplo.¹²⁴

De acuerdo con Laban, flujo es una manera de liberar o controlar la energía, y dependiendo de esa acción darán como resultado las distintas maneras de manifestarse. Por ejemplo, si el paso de la energía por el cuerpo o un segmento del mismo es intermitente, tal y como lo hace la corriente alterna, cambiando de polo negativo al positivo, el flujo de energía se sigue exteriorizando pero no de forma continua. No pierde su calidad de flujo porque no hay una contención completa de la energía y por lo tanto las acciones no se transforman en poses o imágenes. Esta maniobra se conoce como pausa o congelamiento del movimiento.

Deteniéndose en esta cita, se puede interpretar que el flujo involucra una variación en la tensión corporal y que de algún modo se asocia a la progresión del movimiento. En relación al entrenamiento del bailarín o del actor, hace que el dominio sobre el factor flujo obligue a que el intérprete tenga mayor control sobre sus movimientos, ya que un adecuado uso de los otros factores puede traducirse en un ahorro de energía¹²⁵, adquiriendo mayor destreza e incrementando su calidad interpretativa mediante los matices más finos y expresivos.

¹²⁴ Laban, Rudolf. *El poder del movimiento*. Editado y revisado por Lisa Ullman, Ediciones Mc Donalds y Evans. Londres, Inglaterra. 1971. P 75

¹²⁵ Véase Laban, Rudolf y F.C Lawrence. *Esfuerzo*. Editorial, Macdonald & Evans. 1974

Por ejemplo, si se controla más el factor tiempo, el flujo resultante es más contenido y a la vez discontinuo o intermitente. Esto quiere decir, que dentro de la variedad de flujo, pueden coexistir flujos de manera simultáneas.

2.3.4 Las cualidades básicas del movimiento









Como ya vimos en el apartado (2.1) que las cualidades de los movimientos se organizaban por la interacción de los factores que la componen: espacio, tiempo y energía, y que además, funcionan dos variables que son el peso-gravedad y flujo que también son factores que inciden en la calidad de la cualidad, vale decir, en el matiz con que se manifieste.

El total de estas cualidades básicas de movimiento son ocho y se obtienen mediante el cambio de un factor, pero sólo se consideran espacio, tiempo y energía, ya que, según Leeder, peso-gravedad y flujo se presentan como variables del movimiento¹²⁶. En relación del factor espacio existen sólo dos posibilidades: *central y periférico*. En relación a la energía, es *leve y fuerte*. Finalmente el factor tiempo se comprende como *lento y rápido*.

Entonces, se llama cambios de grado 1, cuando se sustituye la variable de un factor por su antagónica; de grado 2, cuando son dos factores los que cambian; y finalmente de grado 3 cuando los tres factores cambian sus variables antagónicas.

¹²⁶ Véase Davis, Martha. *Análisi esfuerzo- forma del movimeinto: una evaluación de su lógica, consistencia y de sus usos sistemático en la investigación*. En I. Bartenieff, et al. *Four Adaptations of Effort Theory in Resarch and teaching*, Dance Notation Bureau In., Nueva York, 1973.

Cuadro de las ocho cualidades de movimiento según sus factores

ESPACIO	ENERGÍA	TIEMPO	CUALIDAD
Central	Leve	Lento	Gleiten 
Periférico	Leve	Lento	Schweben 
Central	Fuerte	Lento	Druck 
Periférico	Fuerte	Lento	Zug 
Central	Leve	Rápido	Schlotern 
Periférico	Leve	Rápido	Flattern 
Central	Fuerte	Rápido	Stoss 
Periférico	Fuerte	Rápido	Schlag 

(Cuadro N°4)¹²⁷

Los nombres que reciben las cualidades de movimiento no corresponden a una traducción literal, hacen referencia más bien a un estado corporal en el que se manifiesta el gesto.

Si observamos el cuadro, podremos detectar los distintos cambios de grados de las cualidades. Por ejemplo, si sólo varía un factor, estamos hablando de *Cambios de Primer Grado*, y nos proporciona las siguientes cualidades: Gleiten; Schweben; Flattern; Schlag; Stoss; Druck. Los *Cambios de Segundo Grado* se originan porque se modifican dos factores, dando paso a las cualidades: *Flattern; Zug; Stoss*. Finalmente, los *Cambios de*

¹²⁷ Cámara, Elizabeth, Hilda Isla. *Pensamiento y Acción: El Método Leeder de la Escuela Alemana*. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes. INBA. Ciudad de México, México. 2007. P 132 y p 133

Tercer Grado, que varía los tres factores proporciona las cualidades: *Schlottern; Zug*. Si nos damos cuenta a medida que varían los cambios de grado, las posibilidades de movimiento son más limitadas y específicas. Mientras menos sean los cambios de los factores, más son las posibilidades de las cualidades de movimiento.

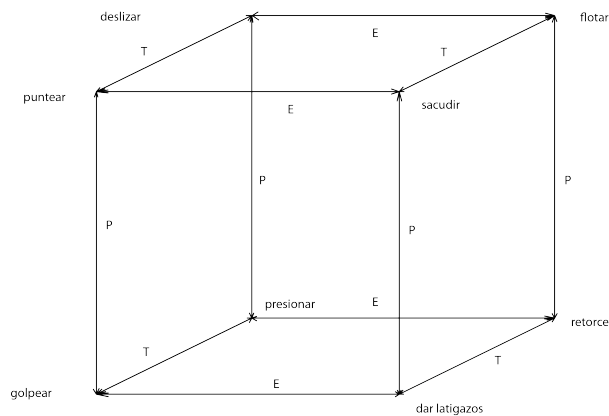
2.3.5 Cambios de Grado: combinación de las acciones básicas

Los cambios de grado se generan cuando se altera uno o más factores del movimiento. Vale decir, se le llamará cambios de primer grado cuando se modifique un factor; de segundo grado cuando sean dos factores; y de tercer grado cuando varíen los tres factores.

Para facilitar el manejo de estas variaciones, Laban proporcionó una serie de diagramas que permite reconocer a primera vista los cambios de elementos cuando pasan de una cualidad a otra.

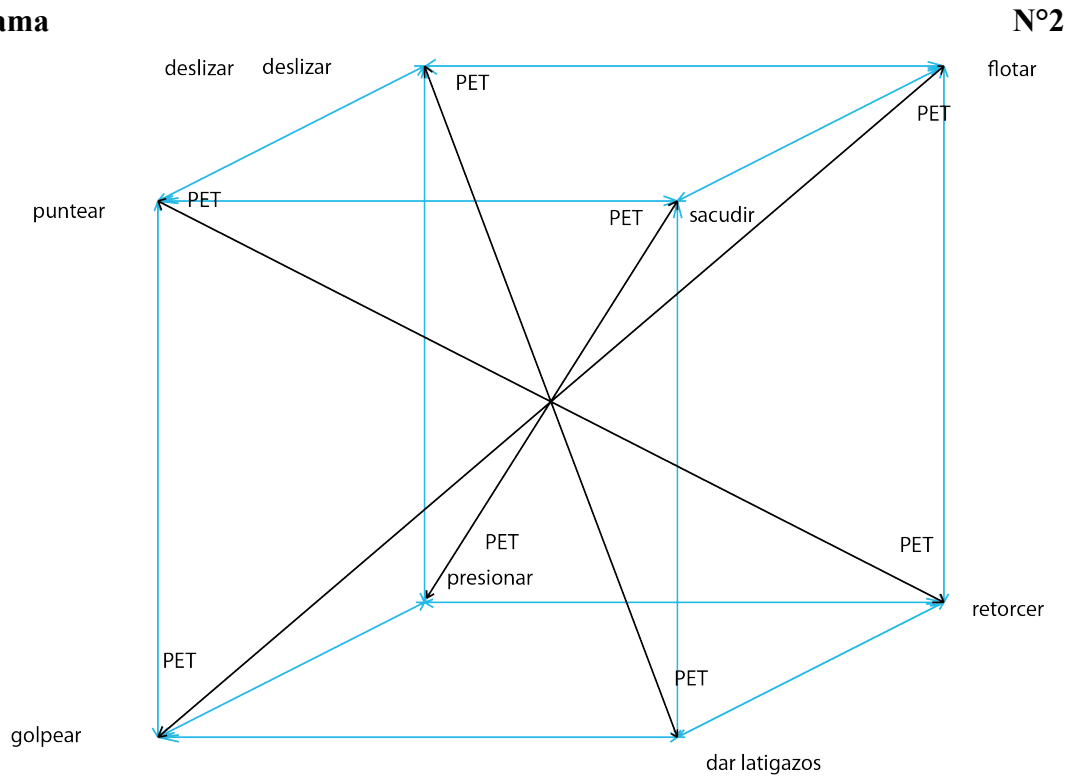
Los cambios de grado se originan porque muy rara vez se producen esfuerzos de manera aislada, generalmente una acción le precede a otra. En el Diagrama N°1, con forma de cubo, cada esquina representa uno de los ocho esfuerzos o acciones básicas, que se conectan mediante líneas, y en éste caso tienen dos factores en común y uno diferente. Entendiendo que los elementos son Espacio, asignado con la letra **E**; Tiempo, con la letra **T**; y Peso, con la letra **P**. Es preciso recordar que el factor Peso contiene a su vez los elementos de Fuerza y Energía.

Diagrama N°1



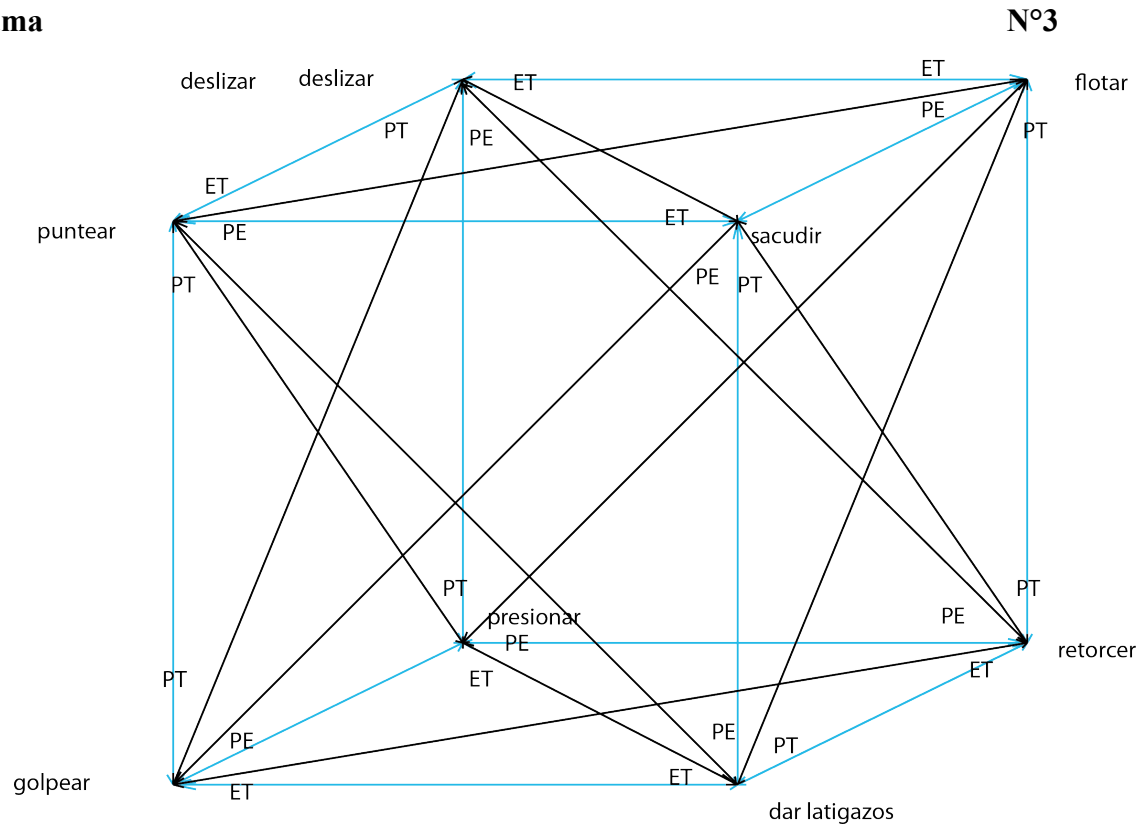
Por ejemplo, en el caso de *golpear* (rápido, directo y fuerte) y *puntear* (rápido, directo y ligero), sólo se cambió un factor: Peso. Pero si deseamos modificar dos factores, como por ejemplo, *sacudir* (rápido, indirecto, ligero) y *retorcer* (lento, indirecto, fuerte). En este caso se alteraron los factores de Tiempo y Peso. Para este efecto el diagrama queda de la siguiente manera:

Diagrama



Finalmente, si se modifican los tres factores como es el caso de flotar (lento, indirecto y ligero) a golpear (rápido, directo, fuerte) se produce un cambio de tercer grado. Tal escaso del diagrama N°3 donde los esfuerzos básicos son antagónicos y no tienen ningún elemento en común, es decir los factores de Tiempo, Espacio y Peso cambian.

Diagrama



Con estos tres diagramas, el director puede tener una herramienta útil para trabajar los esfuerzos básicos, pero como no se trata de hacer demostraciones de danza sino que de aplicarlo al teatro, es necesario tener muy clara la *acción física* que se desea realizar en escena, para conjugarlo con todas las posibilidades de movimiento al efectuar los distintos cambios de grado. Pero también, es muy importante entender que si se desea acentuar una acción física, hay que jugar con contrastes que no sólo otorguen mayor significado a la acción, sino que también, quede en el espectador la *sensación* de misterio, de incompletion de la escena, y provoque en él un interés por ver lo que está sucediendo en la obra. Entonces, la tarea es utilizar los diagramas referidos para aplicarlos en la creación de sensaciones o estados emocionales, para la puesta en escena.

2.3.6 La manifestación del gesto en el cuerpo desde la Eukinética

Hasta el momento se ha abordado la Eukinética desde su concepción básica teórica y de las posibilidades expresivas que le otorga a la interpretación. Para ello, se han analizado las cualidades de movimiento puras y de forma separada como un mecanismo sencillo

para poder comprenderlas. Sin embargo, cuando nos movemos cotidianamente, la tendencia es hacer varias acciones o gestos de manera consecutiva.

Esto último se explica por los dos principios básicos a través de los cuales se mueven los cuerpos: la *tensión* y la *relajación*¹²⁸, lo que quiere decir, que al momento de producirse un movimiento simple o gesto una parte del cuerpo va a estar relajada permitiendo que fluya la acción mientras que otro segmento debe tensarse para que pueda ejecutar y sostener dicha expresión.

De este modo se pueden observar dos fenómenos en torno a la tensión, que se manifiestan al momento de movernos y hay que tener en cuenta a la hora de analizarlos y llevarlos al plano de la composición. El primero de ellos es la *tensión simultánea*, donde se visualiza claramente dos o más cualidades puras en distintas partes del cuerpo. El segundo fenómeno es la *doble tensión*, que es una condición natural que el cuerpo requiere para moverse en la vida real. Por ejemplo, pararse de un asiento, implica *empujar* el cuerpo levemente hacia adelante y arriba tomando el impulso desde la gravedad, en otras palabras, *presionar* la silla con el peso hacia abajo para lograr la acción requerida. Empujar y presionar son dos acciones básicas, que en este caso se realizan a la vez. La diferencia está en las direcciones que adopta el actante al moverse. La tensión simultánea mantiene el cuerpo en una misma orientación, mientras que la doble tensión lo opone. Lo que visualmente se observa es que la mitad del cuerpo del intérprete va hacia un lado mientras que la otra hacia el sentido opuesto.

En el caso de la Eukinética estos dos fenómenos se presentan como una cuerda elástica que se estira y se manifiesta en todo el cuerpo o parte de él, produciendo dos polos opuestos¹²⁹. Esta tensión no siempre es fuerte, se puede manifestar también con matices leves, materia que estudia la Eukinética, donde los cambios de los factores del

¹²⁸ Véase Davis, Martha. *Análisis esfuerzo- forma del movimiento: una evaluación de su lógica, consistencia y de sus usos sistemático en la investigación*. En I. Bartenieff, et al. *Four Adaptations of Effort Theory in Research and teaching*, Dance Notation Bureau Inc., Nueva York, 1973.

¹²⁹ Véase Davis, Martha. *Análisis esfuerzo- forma del movimiento: una evaluación de su lógica, consistencia y de sus usos sistemático en la investigación*. En I. Bartenieff, et al. *Four Adaptations of Effort Theory in Research and teaching*, Dance Notation Bureau Inc., Nueva York, 1973.

movimiento se combinan para producir dichas tonalidades. En este sentido, el foco, entendiéndolo como recurso interpretativo, participa activamente a la hora de definir la actitud corporal que se desea expresar y precisa, además, esta doble tensión brinda una particularidad importante al movimiento.

En este sentido, y por todos los antecedentes anteriormente expuesto en esta tesis, el aporte que realiza la Eukinética a la dirección, se encuentra en el campo de la dirección de actores a través de las herramientas de las interacciones de los factores del movimiento que dan como resultante las cualidades dinámicas del mismo. En el capítulo IV de este estudio se encontrarán las respuestas de cómo estos factores se pueden administrar en la dramaturgia corporal de cada actantes y en la creación de personajes.

2.4 Conclusión de Capítulo

Las herramientas que la Coreútica le proporciona al director, tales como direcciones, volúmenes y dimensiones, le ayudan a comprender la situación macro de la puesta en escena durante su elaboración. De este modo va administrando de manera consciente un recurso importantísimo dentro de la dirección teatral: el espacio.

Como esta teoría entrega instrumentos de análisis para el movimiento se puede general un diálogo de manejo técnico entre el director y su elenco. Vale decir, el director puede solicitar a su actor precisar ciertas orientaciones espaciales de modo que pueda emitir de manera adecuada su voz y así transmitirle al espectador, o lograr que simplemente se vea o distinga en escena.

En este sentido, se puede traspasar esta información técnica al actante con el objetivo de que tanto el director como su elenco se refieran en un mismo lenguaje al recurso del espacio, mientras que por otro lado también pensando desde el intérprete, logre comprender dónde se mueve, o sea, la planta de movimiento y así precisar las acciones que desea plasmar.

Pero es la teoría de la Eukinética la que proporciona el sentido de todo aquello que se mueve en el espacio, a través de las dinámicas que se producen con la relación de los factores del movimiento. Es por esto que se puede afirmar que la Coreútica responde a

dónde me muevo y se relaciona con el elemento del espacio en la dirección teatral, mientras que la Eukinética responde a porqué me muevo y se conecta con la dirección de actores.

Los factores del movimiento son tres: tiempo, espacio y energía. La comprensión y manejo de estos principios permite al director guiar al actor de manera óptima su interpretación, porque primero está observando desde fuera de escena, y segundo porque también puede comunicarse con su elenco desde un lenguaje técnico de tal modo de determinar y fijar la acción.

Dentro de la Eukinética, consideramos importante el estudio de la tensión simultánea y doble tensión, porque puede generar interesantes acciones en la escena. Para ello nos pusimos del lado del espectador preguntándonos qué podría parecerle atrayente. La respuesta fue la contradicción y justamente la doble tensión tiene esa cualidad. Coloca en el cuerpo un doble discurso, direcciones opuestas, oposiciones que sugieren lecturas que ocultan las verdaderas intenciones del personaje.

Por esto mismo, también podemos concluir que el manejo de los factores del movimiento ayuda a la construcción de personaje, y se transforman en instrumentos indiscutibles para la guía del director al actor.

CAPÍTULO III

Coreútica y Eukinéctica en su aplicación práctica para la puesta en escena

3.1 Coreútica y Eukinética en su aplicación práctica para la puesta en escena

El presente capítulo tiene como objetivo proporcionarnos una visión informativa de la aplicación práctica de las teorías de danza Coreútica y Eukinética durante el desarrollo del proyecto creativo de la obra *El Héroe N° 45*, el cual fue conformado en VI fases consecutivas que van desde la elección del tema hasta evaluación final del proceso. La fuente de información del presente documento se nutren de la bitácora de la dirección.

En esta etapa de la investigación se implementaron las herramientas procedimentales para dar curso al montaje propuesto como medio de prueba de su eficacia de la administración del espacio, en el caso de la Coreútica, como también de los factores del movimiento de la Eukiética.

3.2 Elección del Tema

a) *Hecho Real*

Se le denominó tragedia de Antuco a una serie de hechos que llevaron a la muerte a cuarenta y cuatro conscriptos que recién iniciaban su instrucción militar en el Ejército Chileno y un cabo encargado de la cocina, durante la realización de ejercicios adiestramiento en las laderas del volcán, cercano al Regimiento n.º 17 Reforzado de Los Ángeles, ubicado en la VIII región. Esta tarea estaba bajo la responsabilidad del Mayor Patricio Cereceda y Comandante Luis Pineda, quienes dieron las instrucciones de marchar y continuar con el protocolo, pese a las malas condiciones climáticas del último día del cierre de la actividad.

Las expediciones a la zona cordillerana de Antuco han sido siempre un proceso ordinario dentro del protocolo de entrenamiento, con rutas definidas y establecidas, rutinas de actividades, secuencia y frecuencia de salida de las compañías, que en su conjunto buscan desarrollar capacidades y destrezas en los conscriptos. El 17 de mayo del 2005, tres compañías partieron desde el refugio de Los Barros a marchar hasta el Refugio La Cortina, en un recorrido de 24 Km en terreno escabroso dando como finalizada esta primera etapa de adiestramiento. Sin embargo, un frente de mal tiempo provocó nevazón en los faldeos del volcán y la disminución importante de las temperaturas. Pese a ello,

durante la primera fase del desarrollo de la tormenta de viento blanco, un grupo de soldado logró llegar a La Cortina sin consecuencias fatales. El Mayor Cereceda, insistió en continuar la marcha con las otras dos compañías sin tomar en cuenta el empeoramiento de las condiciones climáticas. Fue aquí donde se produjeron el mayor número de decesos, pues la poca visibilidad entorpeció la acción de caminar, desorientando a los soldados para ponerse a salvo. A medida que avanzaba la tormenta, los soldados que continuaban en la expedición iban paulatinamente cayendo en medio del viento blanco, bajo la incapacidad de sus mandos directos y camaradas de poder ayudarlos, pues no contaban con instrumentos de auxilio.

En resumen, esta tragedia ocurrió por decisiones mal tomadas por los altos mandos a cargo del regimiento Los Ángeles, donde se pasaron a llevar protocolos de vestuario, alimentación, pero por sobretodo, el sentido común de continuar una marcha bajo malas condiciones climáticas.

b. Razones de la elección

b.1 Motivaciones Ideológicas

La elección de utilizar un hecho real para proponerlo como poyecto creativo, se corresponde a una reacción corporal y viseral que logró conmovernos. Se trata de una tragedia de gran envergadura, que involucró a una importante cantidad de víctimas fatales causadas por la negligencia de los mandos superiores en persistir en llevar a cabo una actividad de entrenamiento militar de alta montaña, pese a las evidencias del pronóstico de mal tiempo que se desató en las laderas del volcán Antuco. Además, otro elemento detonante de interés sobre este tema, coincide justamente con que la mayoría de los conscriptos pertenecía a un segmento de la población de escasos recursos, hecho no menor que parece reiterarse históricamente en nuestro país. Por otro lado, una de las causales por las cuales este hecho fue noticioso, se debió a que el periodista Santiago Pavlovic se encontraba casualmente en la región cubriendo otro reportaje. Por esta razón se propagó rápidamente la noticia, obligando a las autoridades del Regimiento a entregar la información de lo acontecido con las respectivas explicaciones del caso.

Todos estos elementos develan una fisura que cala hondo en el contexto nacional en relación al Ejército de Chile y la Sociedad Civil. Por una parte, cabe preguntarse qué hubiese sucedido si el periodista televisivo no hubiere estado en las cercanías de Antuco. Cuál hubiese sido el tratamiento de la información al develarse el tema. Qué partes de la información hubiese sido expuestas a la luz pública, en otras palabras, cuál habría sido la versión oficial. Sin duda, un elemento detonante que hace que el Ejército entregue información acerca de los trágicos acontecimientos es la presión de la prensa, los familiares y los medios locales que hizo posible que se dieran a conocer ante la opinión pública la magnitud de la tragedia.

La sorpresiva presencia de los medios de comunicación, reveló la desorganización e incompetencia por parte de las autoridades del regimiento n. 17 de Los Ángeles, que se vio manifestada en la manera de enfrentar la situación. Primero, no se sabía cuántos eran los sobrevivientes y cuántos conscriptos estaban sin vida, esto se debió a que no se habían entregado todas las placas de identificación a todos los soldados, y por lo tanto, no se contaban con el único instrumento para tener una información veraz y acotada sobre la cantidad de sobrevivientes. Segundo, se da estricta orden de marchar por parte del Mayor Patricio Cereceda al grupo de Caza y Morteros pasadas las 14 horas, en un recorrido de 24 kilómetros en terreno escabroso pese al empeoramiento del clima. Cabe destacar que en plena época de invierno el ocaso cae alrededor de las 17.30 horas y esto sumado a la tormenta de viento blanco desatada en la zona dio como resultado escasa visibilidad, lo que dificultó la llegada a destino.

Finalmente, y debido al trágico desenlace, cabe preguntarse cuál habría sido la respuesta si los hechos hubiesen ocurrido en la Escuela de Suboficiales en Santiago de Chile, donde un gran número de cadetes son hijo de militares. Por un tema de seguridad, lo más probable es que no se hubiese dado la orden de marchar, y si así hubiese sido, seguramente las medidas de protección se habrían activado de inmediato. Todo esto queda en la suposición, pues nunca lo sabremos ya que los hechos no ocurrieron en ese segmento de la población militar.

b.2 Motivaciones estéticas y técnicas

Pensando en la puesta en escena, se plantea la pregunta qué tipos de personajes podrían responder de mejor manera las teorías de Coreútica y Eukinética. En otras palabras, que tuviera la posibilidad de hablarnos desde el espacio y de las distintas relaciones que allí se produzcan, en función a su distribución y uso, y que además, contuviera una correspondencia kinética capaz de evidenciar los elementos de las dinámicas del movimiento en cuanto a su expresividad y distinciones en los estados internos del intérprete. De inmediato surge la imagen de la parada militar como un gran despliegue en masa de personas en una superficie determinada y con una estructura establecida. Luego, nace la idea de la marcha, como unidad básica de cualquier desplazamiento castrense ya que tiene un ritmo, un tiempo y una cualidad dinámica definida con un tono muscular que la caracteriza.

Desde la perspectiva de la Coreútica, la marcha es una unidad de desplazamiento que establece una dirección clara: hacia adelante nunca hacia atrás. Cuando se requiere cambiar de frente los puntos son claros, siempre medio o un cuarto de giro jamás se usan las diagonales. En cuanto a las trayectorias del espacio siempre es droit, vale decir, línea recta y en relación al uso de los factores del movimiento la utilización del espacio es periférico, el tiempo es rápido y la energía es fuerte. Esta descripción de la acción de marchar nos llevó a clarificar que lo que se buscaba para el montaje. Se trataba de una corporalidad militar: erguida, tonificada, firme, fuerte, presto a la acción y con una determinada alerta corporal. Aquí interviene la Eukinética, que ecualiza cada uno de los factores del movimiento logrando instalar la acción en un contexto que la determina. Por estas razones se decide utilizar a personajes militares para mostrar la aplicación práctica de estas teorías. Además, la acción de marchar, parece disponer al cuerpo en una alerta permanente de escucha y obediencia de órdenes, debido al ritmo que es una constante que se repite y genera tal disposición.

Finalizado el análisis de la corporalidad militar, pasamos a observar los hechos de Antuco en un contexto general. El hecho real, presenta la estructura de una situación trágica que se desarrolla en un conflicto sin salida, donde una de las fuerzas antagónicas se impone

sobre la otra y llega a un resultado fuerte e inequívoco, la muerte. La orden de marchar es irrefutable, no se cuestiona ni se discute, se obedece sobretodo proviniendo de un oficial superior, en este caso del Mayor Patricio Cereceda. Ésta es la unidad básica que establece la jerarquía militar, y que por tanto, prevalece en todas las relaciones que se originan en su estructura. Por otra parte, la orden de marchar se contrapuso al sentido común de continuar la travesía, pese a la evidencia material de los informes meteorológicos proporcionados cada una hora, y frente a la certeza en el lugar que dichas condiciones climáticas estaban empeorando.

Desde allí en adelante, fueron desencadenándose una serie de decisiones mal tomadas que provocaron la muerte de cuarenta y cuatro conscriptos y un soldado, el Cabo Menares. Toda esta situación de conflicto se plantea, además, en un espacio y en un contexto determinado que localiza la acción escénica. El espacio es la montaña y el contexto del frente del mal tiempo. Bastaba con que uno solo de los factores no se hubiese manifestado como para que la tensión de la tragedia no se hubiese producido. La acción gira en torno a los personajes de los conscriptos cuyo destino no se puede evitar, en este caso la muerte por hipotermia a consecuencia de las bajas temperaturas, en un páramo escabroso cercano a la ladera del volcán Antuco a inicios del invierno.

Toda tragedia tiene personajes, cuyos procederes y relaciones las compromete entre sí creando agudas dependencias donde una variable genera un desenlace fatal para con la otra fuerza. En este caso, los protagonistas de esta historia estaban guiados por una estructura jerárquica que determinó el grado de respuesta en la acción dramática que allí se produjo. Bajo la perspectiva de una mirada simple, los personajes se dividieron en dos categorías. La primera en quienes emitían las órdenes, Oficiales Mayores y Comandante del Regimiento, y la segunda en quienes las obedecían, principalmente conscriptos y personal de mandos medios. Desde allí existe un antagonismo natural de estas dos fuerzas opuestas, que además, se miden en un contexto geográfico que las determina.

Finalmente, Antuco contiene toda la fuerza de un hecho real, ya que al haberse mediatizado, es fácilmente reconocible para los espectadores. De algún modo queda en la retina colectiva la noticia de esta tragedia, cuyo eco provoca compasión en la voz del

pueblo debido a que las víctimas eran jóvenes inocentes que en su mayoría correspondían a sectores más vulnerables de nuestra sociedad civil. Esto indujo a tensiones y cuestionamientos dentro y fuera del cuerpo militar, cuya principal divergencia se debatía en que una orden jamás debía pasar a llevar el sentido común, y por tanto, su inmunidad de incuestionable deja de ser un campo intransigente. Además, la opinión pública cobra peso a medida que se informa y la verdad se devela. La falta de protocolos por parte del ejército quedó en evidencia ante lo sucedido, revelando graves incompetencias en las respuestas que requerían acciones eficientes e inmediatas. Tal es el caso de la entrega del listado oficial de los muertos y desaparecidos.

Otras de las razones por las cuales se eligió éste hecho real, se debe a que contiene todos los elementos necesarios para ser dramatizados y expuestos en una puesta en escena: lugar, espacio, el hecho en sí que conduce a la ineludible muerte, personajes implicados; militares, familiares y las jóvenes víctimas. La tragedia de Antuco cuenta con una secuencia de hechos que posteriormente se toman para dar origen al texto dramático. Además, el hecho real en sí evoca a imágenes elocuentes, de gran envergadura como es una tormenta de viento blanco en la ladera de un volcán. Bajo esa perspectiva, cobra sentido la inmensidad de la naturaleza desde el espacio, como lugar posible de ejecución de las maniobras propias del adiestramiento militar, especialmente pensando en desplazamientos de mayor o menor alcance a través de la marcha. Esta idea acoge perfectamente la aplicación práctica de los elementos de la Coreútica desde un punto de vista funcional de orden composicional como desde la aproximación a la elaboración de una poética del espacio.

Por otra parte, lo que provoca corporalmente esta misma inmensidad de la naturaleza es la desolación de la fragilidad humana y la impotencia de no poder hacer nada frente a un imponderable que escapa del control del hombre como la inclemencia del tiempo manifestándose a través de una fuerte tormenta de viento blanco. Estas sensaciones se transfieren al cuerpo abriendo las puertas a un diseño gestual ligado a las emociones que de aquí emanan, lo que es perfectamente vinculante con los elementos de la Eukinética que causan estados corpóreos fuertes que pueden transferirse al público a través del

trabajo de los actores con imágenes concretas que permiten interpretar las distintas situaciones.

3.3 Proceso de selección de actores

Una vez clarificada la idea sobre el tema a tratar de la obra y los personajes, se establecieron los criterios de selección de los intérpretes escénicos, cuyo objetivo se centró en buscar una impronta corporal que se aproximara lo más posible a la estirpe militar, a través del estándar de la contextura física y del tono muscular. El primero tiene correspondencia con la apariencia, mientras que el segundo con la potencia corporal. En pocas palabras se buscaban actores con potencia y fuerza muscular, actitud de trabajo, alerta corporal y buena disposición. Ideales físicos para conformar un buen equipo de trabajo.

La convocatoria tuvo éxito en su segundo intento, logró congregar a 36 actores de los cuales más del 85% eran elegibles para la propuesta, vale decir, un total de 30 ó 31 intérpretes. Finalmente, se seleccionaron a 8 candidatos, de los cuales sólo 5 de ellos se mantuvieron en todo el montaje.

Es importante manifestar, que lo que aquí falló para mantener el número de actores escogidos durante el proceso, fue lo prolongado de la preparación durante la primera etapa de apresto de la práctica y aplicación de estas dos teorías, Coreútica y Eukinéctica, para ponerlas al servicio de la puesta en escena.

La selección de actores contuvo varias etapas que a continuación se despliegan.

Casting

Participaron de la audición 36 actores entre la primera, segunda y tercera convocatoria. Como se trataba de un proyecto de larga duración que no contemplaba remuneración alguna, se implementó una estrategia que primero cumpliera con el propósito de difundir la actividad, con toda la información básica requerida, duración del proceso, ejercicio

escénico a evaluar, monólogo a aprender, requisitos físicos exigibles, y además, que se viera atractivo en cuanto a su oferta. La retribución que los intérpretes seleccionados recibirían para este proceso el seminario de perfeccionamiento de Coreútica y Eukinética, introducción al lenguaje y un dossier digital de un set de 10 fotografías para uso de book del actor. Se utilizó como estrategia, el despliegue por todas las escuelas de teatro, centros culturales y sectores asociados a la disciplina una serie de carteles anunciando el proyecto y todos los elementos que contemplaba.

La prueba de selección se inició con un entrenamiento basado en Ashtanga Yoga. La característica de la actividad era dinámica, rápida con mucho despliegue de energía. Su objetivo era medir fuerza, potencia y precisión en los movimientos.

Luego del training, se procedió a pasar por el *Monólogo de Salazar*, cuya instrucción fue tomar parte del texto e interpretarlo físicamente con la sensación de congelamiento del cuerpo.

La primera parte del acondicionamiento físico fue consistente, y dio cuenta de inmediato cuál era el estado físico de los intérpretes. Los resultados obtenidos de un universo de 36 actores fueron los siguientes:

Criterios de Evaluación	Número Actores	Porcentaje de los Evaluados
Muy bueno	0	0
Bueno	6	16.66
Regular	14	38.88
Aceptable	11	30.55
Inaceptable	5	13.88

Respecto a la segunda etapa que estaba ligada a la interpretación del texto. La gran mayoría no traía memorizado el monólogo, con suerte sólo recordaban la primera parte. No hubo una mayor investigación del contenido del texto de hipotermia, como tampoco de una búsqueda de una corporalidad que interiorizara el escrito. Los criterios de evaluación fueron los siguientes: a) Corporalidad, entendida como manejos y contraste de la energía; b) Estado interno: conexión con el mundo interno del intérprete; c) Emoción:

sensibilidad con el texto; d) Coherencia: correspondencia entre la respuesta corporal y el texto. Los resultados de las interpretaciones fueron los siguientes de un universo de 36 actores:

Criterios de Evaluación	Corporalidad	Estado	Emoción	Coherencia
Nº Postulantes	8	10	12	6
Porcentaje de los evaluados	22.2%	27.7%	33.3%	16.7%

Por el carácter interpretativo de esta fase de la audición se evaluó también el manejo conciente de los factores del movimiento que operaba en el conjunto de los postulantes. Los criterios a evaluar fueron: Tiempo: en su modalidad lento o rápido; espacio: comprendida como el uso del foco en su modalidad central y periférica; Energía: en su categoría de leve o fuerte y se mide a través del uso del peso corporal con el que se imprime el gesto.

Criterios de Evaluación	Tiempo	Espacio	Energía
Nº Postulante con buena ejecución	3	2	3
Nº Postulante con aceptable ejecución	5	31	30
Nº Postulante con escasa ejecución	28	3	3

La interpretación de estos datos se puede leer de la siguiente manera. El dominio corporal de los factores espacio y energía (de manera intuitiva) alcanzaron niveles aceptables durante la ejecución del monólogo, pese a la existencia de varios aspectos a mejorar en relación a la actuación. Todo el material kinético aportado por los actores se visualizó como un potencial posible a enriquecer a partir de las teorías de Coreútica y Eukinética, lo que dio un buen piso para el desarrollo del montaje. El factor tiempo fue el que obtuvo menor resultado en su ejecución técnica, lo que puso en evidencia el bajo

dominio o consciencia corporal de la comprensión de la aplicación del concepto. Se entiende por consciencia corporal los grados que diferencian el manejo que el interprete realiza en su maxima ejecucion del tiempo lento en relación con el tiempo rapido. Esta información es relevante, porque a mayor dominio del factor tiempo mayor es la precisión técnica del actor durante la ejecución de secuencias de movimiento. A partir de este análisis se realizó la elección del elenco.

En relación a la procedencia de la formación de los actores era muy variada.

Instituciones	Los Leones	Arcos	Universidad Del Mar La Serena	Fernando González	Fernando Cuadra	Escuela La Mancha	Universidad Bolivariana	Arcis	Duoc	Actores sin Formación Académica	Otra Procedencia
Nº Postulantes	4	1	1	3	3	1	1	2	3	11	6

Finalmente los actores que quedaron para el montaje fueron 8 de planta (1 Los Leones; 1 Universidad Bolivariana; 1 Universidad del Mar; 1 Fernando González; 1 de La Mancha; 3 Duoc. En el transcurso de los ensayos y el desgaste del trabajo sólo quedaron cuatro actores cuya procedencia fue: (1) Los Leones; (1) Universidad del Mar; (1) Universidad Bolivariana; (1) Duoc, y en medio del proceso se incorporó un actor de origen español de la Escuela Réplika de Madrid, quien aportó dinamismo y energía al grupo. Los actores de Fernando González y de la Escuela La Mancha se retiraron del proyecto debido a que consiguieron trabajos remunerados. Ocurrió lo mismo con dos actores del Duoc pues aún cursaban el pregrado y el montaje les demandaba mucho tiempo. Es importante aclarar que la procedencia del elenco no fue relevante en la selección del casting, sino, el comportamiento corporal en función de los factores del movimiento.

Desde la autocrítica, el motivo de la deserción del resto del equipo se debió a lo extenso del apresto del seminario de introducción de las teorías de Coreútica y Eukinética que retrasó la puesta en escena, debido a lo espaciado de las sesiones, ya que quien dictaba el taller no tenía completa disposición de horarios. Otro motivo no menor de destacar, es que este proyecto se realizó sin recursos de terceros. Los gastos de colaciones, pago de

técnico de iluminación, compra de vestuario, accesorios entre otros, los absorbió la directora del proyecto.

3.4 Aproximación al lenguaje Coreútica y Eukinéctica

La fase de inducción fue un proceso que duró ocho semanas de trabajo, intercalado con el entrenamiento físico y pautas de improvisaciones guiadas donde se pusieron en práctica los conceptos teóricos del seminario. La realización estuvo a cargo de Tatiana Martínez, Licenciada en Danza de la Universidad Academia de Humanismo Cristiano (Espiral), quien ha tenido un gran despliegue tanto en su desarrollo como intérprete y docente. Además, perteneció a la compañía de Danza en Cruz de Valentina Pavéz y Rodrigo Fernández. Éste último, junto con la Historiadora María José Cifuentes y la Licenciada en Danza Raquel Núñez, realizaron el primer libro de investigación teórica sobre Eukinéctica en Chile. Tanto Pavéz como Fernández fueron alumnos de Joan Turner, quien a su vez fue discípula directa de Leeder, y de algún modo fue parte del proceso de formación profesional de la joven intérprete y profesora Tatiana Martínez. Se rescata todo este hilo conductor acerca del legado del maestro Leeder, ya que fueron éstas las razones del interés por parte de la directora del proyecto que la motivaron a trabajar con ella e invitarla a esta inducción de llevar al terreno práctico de estas dos teorías a la dirección de actores.

Por una parte, se seguía manteniendo la coherencia de la línea pedagógica de la Coreútica y de la Eukinéctica que se estaba buscando, y por otra, Martínez se encuentra vigente en el medio tanto como intérprete y como docente de esas materias para la danza. Para ambas fue un gran desafío desarrollar la estructura del programa del seminario, ya que primero se discutió qué de la Coreútica y qué de la Eukinéctica podría ayudar al actor a tener un manejo consciente no sólo de su cuerpo, sino que además, del uso reflexivo del espacio y de las cualidades del movimiento.

Como se trataba de un proceso de inducción, se estudió la posibilidad de analizar los contenidos de cada una de las materias en relación a los conceptos susceptibles de poder aplicar a la puesta en escena, ya que no se conoce, hasta ahora, ningún modelo de

aplicación al respecto. En relación a la Coreútica, se tomó como principio fundamental el re-conocimiento del espacio en cuanto a las *trayectorias y diseños de piso, el cubo axial, el icosaedro y la cruz dimensional*. Se pensó que estos cuatro elementos básicos bastaban, hasta ese momento, para dar comprensión a un uso del espacio de manera eficiente y consciente. Estos contenidos se mezclaron con otros esenciales de la Eukinética, a fin de ir integrando ambas teorías, ya que son complementarias.

Desde la perspectiva de las cualidades y dinámicas del movimiento, los principios fundamentales que fueron trabajados se constituyeron en los factores *tiempo, espacio, energía* y desde allí todas las variaciones posibles con el objetivo de encontrar matices en las acciones físicas a desarrollar. Finalmente, desde ambas teorías se abordó la *Noción de Ritmo*, como consecuencia de la interrelación de los factores anteriormente mencionados¹³⁰, y que en un apartado más adelante de la presente investigación se entregaran sus resultados y detalles.

3.5 Taller de auto visión: afito grupal

a) Introducción a la autovisión

Como parte del proyecto, se efectuó un taller de auto visión, de duración de sólo dos sesiones, y que contó con el apoyo de la terapeuta profesional Niza Solari, de Valparaíso, cuya propuesta de trabajo es el reconocimiento de la propia personalidad a través de la introducción al eneagrama, que revisa los rasgos principales que componen el carácter. El propósito de la actividad, fue afianzar los lazos entre los actores y redescubrirse desde otra mirada como personas, con el objetivo de profundizar la confianza entre pares. Por otro lado, hacer una aproximación consciente a cada actor de su esencia, como ser real, y de su personalidad, como ser condicionado por los aprendizajes sociales. Sin embargo, para fines de la dirección del proyecto, la idea de la propuesta buscaba observar a sus intérpretes desde sus peculiaridades y rasgos de la personalidad, para la selección de futuros personajes. Esto formó parte del entrenamiento del actor.

¹³⁰ Tiempo, Espacio y Energía.

3.6 Resultados de las preparaciones para el montaje

La experiencia resultante de ambas introducciones, tanto de la aproximación al lenguaje como del taller de auto visión, aportaron al proyecto en función a cada una de las áreas que estas plateaban.

En relación a los resultados del aporte de la introducción del taller de auto visión, fue en un principio cohesionar al grupo. Desde una mirada externa, se podría decir que este estudio estaba fuera del área de la investigación planteada, pero que sin embargo, además de crear confianzas y complicidades en el equipo de trabajo, objetivo primordial de la experiencia, dejó abierta ciertas pesquisas en torno a las personalidades de cada actor. La información recaudada a partir de esta actividad orientó a la directora a reconocer cuales eran las individualidades de cada una de las personas involucradas en el proyecto. Mediante una observación somera que vamos adquiriendo a través de la experiencia de vivir, podemos detectar ciertos rasgos en quienes nos rodean. Sin embargo, a través de este taller no sólo podemos vislumbrar la característica más sobresaliente de un individuo, sino que además, es posible aproximarse de donde proviene y ojalá una vez consciente, acompañar al actor para que aproveche sus peculiaridades y potencie su interpretación escénica.

Respecto al seminario de Coreútica y Eukinéctica tanto su parte teórica y en espacial en su praxis, se tomó con mucho interés debido principalmente a las instrucciones concretas que allí se desplegaban. Si bien es cierto que formalmente los actores trabajaban con el mismo entusiasmo en relación a las materias que provenían del espacio, o sea, Coreútica, les costó mucho más asimilarla en función de la tridimensionalidad del movimiento.

En palabras técnicas, se provocó un desencuentro entre la información de la kinósfera¹³¹ en función del cubo dimensional¹³². Estas dos figuras geométricas fueron comprendidas por separado y podían trabajar sobre ellas de forma aislada, pero al momento de integrarlas para lograr imaginar cómo operan los planos del movimiento en el espacio

¹³¹ Kinósfera, entendida como la esfera que rodea nuestro cuerpo y se produce por le radio que originan nuestras articulaciones en todas las orientaciones espaciales.

¹³² Cubo dimensional, comprendido como el cuadrilátero que contiene todas las orientaciones espaciales basadas en la tridimensionalidad del espacio.

con sus respectivas diagonales, no lograban conectar ambas formas y trascender a la explicación verbal para llegar al entendimiento kinético de cómo nos movemos en el espacio que ocupamos. Sin embargo, el material concreto que nos proporciona las trayectorias de movimiento¹³³, fueron mejor asimiladas en cuanto a su comprensión de diseño de piso pero no en relación a la línea que recorre un segmento corporal en el espacio, sobretodo si se trataba de más de un movimiento.

Claramente lo que fue más acogido por parte de los actores fue la Eukinéctica. Presumimos que se debe a la forma de trabajo que propone la danza, vale decir, desde las sensaciones y emociones en el mundo interno del intérprete escénico. Tal vez, la clave se encuentra en la manera de relacionarse con el espacio desde la Eukinéctica, la cual pasa por el actante (espacio central o periférico) y tiene que ver con el uso y manejo del foco, elementos controlables por el elenco.

En cambio para la Coreúctica el espacio es todo aquello que está fuera del cuerpo dibujando superficies, en otras palabras, lo que está en estrecha relación con el diseño del movimiento en el área a utilizar, y que además, hay otros factores de índole físico que escapan de su control como es el caso de la altura, profundidad y ancho. La Coreúctica nos habla de diseño de piso por un lado y por otro como se comporta el cuerpo en el espacio. Aquí intervienen las trayectorias, los volúmenes y las orientaciones, donde se conjugan los planos. El estado de conciencia de la tridimensionalidad del espacio es lo que costó hacer visualizar en el actor en cuanto a su ubicación y como cambian las direcciones de un recorrido a otro. En cambio con los factores de movimiento que componen la Eukinéctica fueron medianamente más fáciles de percibir por parte del elenco, pues crearon sensaciones factibles a ser interpretadas por ser más próximas a crear estados corporales.

3.7 Creación del texto dramático

La procedencia del texto tuvo origen en un taller de dramaturgia dictado en el Magíster en Dirección Teatral. Para ello se realizó la recopilación de los antecedentes de prensa

¹³³ Droit; Ouvert; Rond y Tortillé.

escrita; informes televisivos; noticias de radios; artículos de internet; avance del caso y fallos de la justicia militar. Se contactó con algunos de los familiares directos de los conscriptos fallecidos y se entrevistaron a un par de sobreviviente vía Skype, de modo de contar con diversas fuentes de investigación acerca del tema. Pero sin duda, el libro del Sargento Avelino Tolosa, *Antuco: Historia de un Desastre*¹³⁴, fue de gran ayuda ya que el escrito se tomó como referencia para realizar, en primera instancia, la historia de manera lineal y que posteriormente se fue matizando con otras escenas, logrando así configurar la fábula que dio pie a la puesta en escena.

Una vez compilado el material de las distintas fuentes, se inició la organización de la propuesta para dar cuerpo al texto dramático y seleccionar los antecedentes que se deseaban plasmar en el montaje. Se tomaron seis puntos que proporcionaron los criterios que dieron pie al texto.

1) El primero tiene relación con los *protocolos*. Una institución como el ejército tiene manuales y procedimientos que la guían. Hay un orden establecido para cada actividad, incluso está por escrito hasta el número de calorías que un soldado o conscripto debe consumir para cada evento. Existe una sistematización de información recogida a lo largo de la experiencia militar que indica cómo proceder ante cualquier eventualidad. Sin embargo, las máximas autoridades del Regimiento Reforzado n° 17 de Los Ángeles, obvió parte importante de los protocolos que estaban relacionados con el entrenamiento de alta montaña, y muy particularmente, con el de alimentación específica para la marcha final donde se produjo la tragedia. En otras palabras, ni el vestuario ni el calzado ni la alimentación eran los apropiados para realizar la travesía de continuar la actividad. Los mandos medios entregaron innumerables informes de advertencia frente a las posibles deficiencias de apertrechamiento para el cometido que debían enfrentar.

2) En segundo plano, cabe recordar que los reclutas recién iniciaban su *entrenamiento* en el mes de abril, y la tragedia ocurrió a mediados de mayo. Esto quiere decir, los conscriptos llevaban menos de seis semanas de adiestramiento, por lo tanto, no contaban con una instrucción militar completa.

¹³⁴ Tolosa, Avelino. *Antuco: Historia de una tragedia*. Editorial Universitaria, 2006. 120 P.

- 3) En tercer lugar, otro antecedente imposible de eludir. Se trata de que la mayoría del contingente provenía de un *estrato socio cultural* de escasos recursos, detalle importantísimo en la percepción general del suceso generando una empatía entre la opinión pública y las víctimas, familiares y sobrevivientes.
- 4) El cuarto hito está en correspondencia con la información constante de los *informes meteorológicos* que se le proveían al Mayor Patricio Cereceda, al menos dos veces en el día. Se suma a esto el *frente de mal tiempo* que se avecinaba y que ya había dado claras señales días antes de la marcha de retorno, evento final de ésta fase del entrenamiento. Las condiciones encrudecieron justo en el último período, pese a ello el Mayor Cereceda dio la orden de proseguir y fue aquí donde se produjeron las bajas.
- 5) El quinto hecho se condice con la *respuesta y la reacción* del cuerpo militar a la hora de recibir las víctimas, ya que no se tenía conocimiento alguno del protocolo que correspondía para tal situación. Y esto llegó al resultado de la desorganización absoluta en la entrega de la información a los familiares, quienes respondieron indignados frente a la negligencia del Oficial a Cargo y del Comandante del Regimiento. No se tenía certeza de los nombres de los sobrevivientes con el de las víctimas, y este hecho delata una vez más, la falta a los protocolos ya que no todos los conscriptos tenían sus placas de identificación lo que dificultaba el reconocimiento de los cadáveres.
- 6) Finalmente, se tomó como referente el rol de la *prensa* que fue informando *en el lugar* los acontecimientos. Se destaca este punto porque cabe cuestionarse qué hubiese ocurrido si los medios locales y en especial televisivos no hubiesen estado allí.

Una vez recopilado el material, el texto se centró en los momentos previos que dieron origen al suceso trágico pero en función de los instantes anteriores a que el Mayor Cereceda diera la orden de marchar a las unidades Caza y Morteros, quienes tuvieron el mayor número de fallecidos.

Las escenas que se estructuraron en el texto escrito fueron de carácter más informativo a cerca de los acontecimientos, mientras que las que provinieron de las improvisaciones en los ensayos fueron de carácter más experiencial, vale decir, se tomó en cuenta la vivencia de los actores en relación a los testimonios, y esto hizo a que estas escenas tuvieran un carácter más expresivo.

Luego, en el transcurso de la creación del montaje, las escenas que surgieron a través de las improvisaciones fueron tomando más peso, forma y contenido. Mientras más información se les iba proporcionando a los actores, la práctica de ejercicios que se originaron a través de la aproximación del lenguaje de Coreútica y Eukinética iba tomando sentido. Estas primeras secuencias se pensaron desde la utilización práctica de elementos de las teorías ya mencionadas, y fueron adquiriendo cuerpo hasta convertirse en parte de la estructura del texto escrito. En esta fase se reconoce el aporte de los actores, quienes desde sus propias vivencias re-crearon, construyeron y abordaron los hechos, interpretándolos desde sus propias miradas. Bajo el punto de vista de la dirección, lo importante de operar de este modo, es que se trabajó con la propuesta del actor y el material se fue moldeando a la temática en cuestión, sin perder de vista los objetivos planteados.

Cabe destacar, que en esta fase del montaje se concretaron antes las escenas creadas a partir de la improvisación y de la aproximación al lenguaje de Coreútica y Eukinética, mediante instrucciones básicas que permitieron el manejo de algunos elementos de cada una de estas teorías, incorporándole el sentido de la valorización de cada uno de los factores del movimiento en relación a las acciones dinámicas que se produjeron en el espacio. Luego se introdujo el texto escrito y se produjo el ensamble total del montaje, lo que tomó sólo seis sesiones, de tres horas de trabajo diarias tres veces por semana, con ello se logró montar la obra completa. Como resultado preliminar se obtuvo una visión general del montaje con un final inconcluso pero organizado.

Las escenas que se obtuvieron mediante la improvisación y que no estaban en el texto fueron:

- a) *La Pelea* cuyo objetivo era demostrar los roces que se produjeron en los momentos libres o de descanso después de cada entrenamiento producto del hacinamiento de las tiendas de campañas y en las instalaciones del mismo refugio Los Barros, cuya capacidad era para 110 personas y habían más de 400 reclutas. Esta escena narra el robo de un chocolate por parte de un conscripto a otro. Analizando la escena desde la Coreútica se utilizaron

niveles y planos de movimiento, ya que, en esta ocasión, todo ocurre sobre una gran escalera de dos descansos y varios escalones.

- b) *La Bomba* se conformó como una estructura de síntesis de parte del entrenamiento militar (real) que en un comienzo era sólo parte del training del equipo, pero que luego tomó cuerpo y fuerza por su carácter enérgico. Analizada esta estructura desde la Eukinética, se trabajó el factor tiempo en su modalidad lenta y rápida, direcciones espaciales basadas en el cubo: adelante y cambios de orientación con un $\frac{1}{4}$ de giro.
- c) *El soldado Cuello* el antihéroe de la obra, el más conflictivo, que logra salvar a un grupo de compañeros incluso con el que tenía mayor rivalidad, y que se encontraban perdido en medio de la tormenta. En ésta escena se incorporaron elementos provenientes de la Eukinética: factor tiempo-lento; espacio central; energía leve, que luego al ingresar Cuello a la escena, altera la energía provocando un cambio de tercer grado en la cadena de movimiento.¹³⁵
- d) *La Procesión* tomando la idea de la parsimonia de las procesiones surgió como una de las imágenes detonantes imposibles de no incluir en la obra. Esta imagen se generó a partir del encuentro del primer cuerpo congelado en medio de la nieve. El impacto fue un golpe duro para quienes se enfrentaron a esa situación, fue el choque directo con la realidad de lo que estaba sucediendo. La idea era provocar un estado corporal en los intérpretes que llevaban el cuerpo congelado, y para ello se trabajó el factor tiempo de modo lento y continuo, buscando la sensación de suspensión y de cómo esta afecta a la corporalidad llevando el tono muscular a su máxima capacidad expresiva pero de manera lenta.
- e) *Declamación Final* surgió a partir de improvisaciones que lograron sensibilizar al intérprete escénico utilizando al máximo su paleta emocional, procurando ponerla al servicio del trabajo. Poco a poco fue tomando forma manifestándose ciertos patrones repetitivos cuyas claves se encontraban en dos emociones que conducían las acciones: la rabia y la angustia. Todo ello con una progresión de la energía que siempre fue fuerte pero contenida utilizando el tiempo lento y continuo, para luego estallar por todo el espacio al máximo de toda la capacidad interpretativa de los actores.

¹³⁵ Cambio de tercer grado: los factores del movimiento son tres: tiempo (en su modalidad lenta o rápida); espacio (central o periférico) y energía (fuerte o leve). En este caso la modalidad de la acción era: tiempo lento; espacio central y energía leve. Al ingresar el conscripto Cuello cambian todos los factores.

El resultado de la unión de ambos procesos creativos del texto dramático a través de las improvisaciones actorales provenientes de los ejercicios del acercamiento al lenguaje de Coreútica y Eukinética más la escritura de las escenas, funcionaron en cuanto a lograr complementar el texto con la acción. La primera aproximación surgió desde el aspecto formal de crear un manuscrito y configurarlo por escenas, y de inmediato el impulso de informar al público de manera lineal acerca de la historia. Éste objetivo básico fue logrado, pero lo que sin duda se constituyó como un aporte en cuanto a la investigación propuesta fueron las escenas creadas desde las improvisaciones a partir de las teorías planteadas. Desde esa mirada se fueron limpiando y acotando las escenas del escrito, logrando homogenizar el lenguaje del trabajo. Esto quiere decir, que las improvisaciones que nacieron desde la Coreútica y de la Eukinética se incorporaron al texto escrito, mientras que las que provenían desde el documento se fueron redondeando desde las teorías.

Ambas experiencias hicieron posible valorar el recorrido desde la acción al texto y desde el texto a la acción. Los resultados que a nuestro juicio aparecieron, develaron que las secuencias mejores logradas a propósito de los objetivos del montaje fueron precisamente las originadas bajo la propuesta de las teorías de Laban, vale decir, las escenas creadas a partir de las improvisaciones obtenidas durante el entrenamiento y aproximación al lenguaje.

En resumen, en ambas fases de la construcción del texto dramático se ocuparon las teorías pero con resultados distintos. Desde el texto las escenas tenían un carácter más formal e informativo, mientras que las originadas desde las improvisaciones poseían un sello más visceral y experiencial con definiciones acentuadas desde los factores del movimiento. Otro elemento importante a destacar, es que en las escenas propuesta desde el texto se utilizaron más la *Coreútica* como agente *administrador del espacio*, mientras que en las improvisadas se establecieron desde la *Eukinética* con la clara propuesta de conseguir *estados corporales* más que formas.

Esto nos hizo reflexionar en cuanto a qué modelos de actuación se puede considerar más aplicable a las teorías en cuestión. En realidad a todos, sólo que debe tenerse muy

presente cuál es el objetivo que se pretende comunicar y cómo comunicarlo. Nuestro interés no buscaba una abstracción en el relato, al menos en la primera parte de la obra. Nuestra intención era comunicar un suceso con una actuación lo más cercana al realismo, y poner en práctica las herramientas proporcionadas por estas teorías en este tipo de realización logrando hacer transferible algunos elementos de la Coreútica y de la Eukinética a la dirección teatral y dirigir desde allí.

En este sentido, nos dimos cuenta que la *Coreútica* como *administradora del espacio* es lo primero que debiera de tener claro el director a la hora de la toma de decisiones respecto a ubicaciones, direcciones y lugar donde se desarrollará cada escena, ya que proceder de este modo se estará resguardando la posibilidad de generar una *poética del espacio*, objetivo que trasciende a las herramientas que proporciona esta teoría. Finalmente, respondiendo a la decisión de dónde ubicar el público se puede hacer desde la Coreútica.

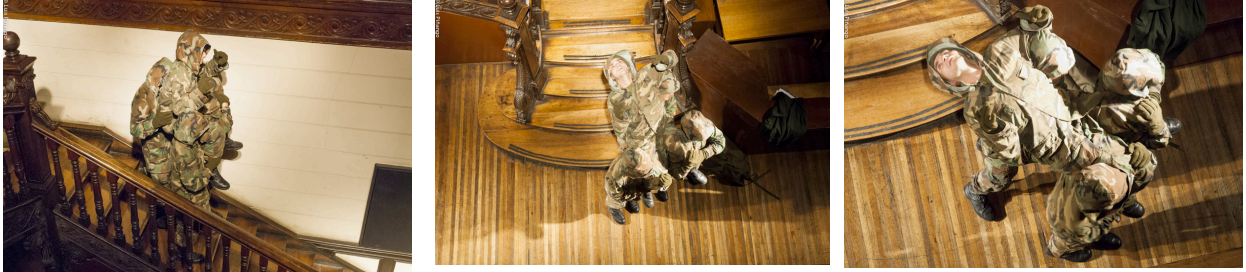
Sin embargo, el diálogo que se produce entre el director y los actores desde la Eukinética siempre es enriquecedor para el montaje, pues se puede hablar de la interpretación, de las sensaciones, de lo que sucede corporal y emocionalmente en la ejecución de la acción y/o texto. En otras palabras, la Eukinética proporciona al director el lenguaje técnico pero clarificador para comunicar las instrucciones a su elenco, y así asegurar una buena conducción en la dirección de actores. Por otro lado, las actuaciones que provienen más desde el teatro físico son más factibles de maniobrar desde la Eukinética debido a las posibilidades de trabajar más desde el cuerpo en cuanto a su diseño y estados corporales. Sin embargo, desde una actuación realista también se ven resultados en la construcción de la propuesta de personaje, posibilitando al actor registrar de manera eficiente las entonaciones, matices, contrastes en la actuación, logrando un manejo consciente de las distintas dinámicas de las acciones a ejecutar. En otras palabras, la relación director-Eukinética- actor se origina naturalmente porque es el intérprete escénico el material con el cual se trabaja y se dispone para llegar a la elaboración de un personaje determinado.

En resumen las herramientas que proporcionan estas teorías es el *nexo técnico* que permite dialogar en un mismo lenguaje el director y el actor en función de un objetivo en común, creación de personaje con matices y contrastes que logre diferenciarse de los otros actantes del montaje.

Por otro lado, la Coreútica responde a la interrogante *dónde* se ubica la escena en el espacio, desde dónde el director desea que se vea y qué es lo que desea hacer notar de ella. Esa perspectiva contiene una decisión que si logra responder bien contribuye a crear una poética del espacio. Mientras, la Eukinética ayuda a solucionar *cómo* se desarrolla la situación escenificada y de qué manera los actores se resuelven en ella. Desde aquí operan otros elementos que vienen con el mundo interno del intérprete que le permite tener cierta libertad en su proceso creativo y de ese modo se constituye como un *aporte vivo* a la puesta en escena.

a) Imágenes que dieron pie a las escenas que surgieron de las improvisaciones del entrenamiento y aproximación al lenguaje

La constitución del texto se produjo luego de haber reunido todos los antecedentes y de decidir qué parte de la historia se quería contar. Mientras que esto transcurría, como parte del método de investigación de recopilación de todas las fuentes posibles, se realizó un listado de *imágenes* que sugerían cada relato o lecturas a cerca del tema. Éstas se subdividieron en cuatro tópicos de acuerdo a la visión del discurso que se pretendía escenificar. La primera estaba relacionada con el estado de hipotermia, sus síntomas, las formas que adquiere el cuerpo. De acuerdo a la complexión física de cada individuo y su propio sistema cardio vascular, lo último que se congela en el rostro son los ojos, lo que lleva a pensar que la persona está mirando de manera consciente todo cuanto le sucede. Un ejemplo de esta imagen es la escena de *La Procesión*.



SECUENCIA FOTOGRÁFICA LA PROCESIÓN

El segundo tópico tiene relación con el *viento blanco*. Aquella ventisca que dificultó la marcha desde el refugio de Los Barros hasta La Cortina y estaba presente a través de la banda sonora. Éste es un recorrido habitual en cualquier instrucción militar, por lo tanto, no estaba fuera de lo establecido. Pero con lo que no se contaba, era con las malas condiciones meteorológicas que se desataría durante la actividad. La primera figura que se nos presentó fue el frío duro y gélido. Para ello decidimos materializarlo con un sonido constante, y que pese a que en un primer momento era sólo una ventisca que cruzaba toda la obra, a ratos daba ciertos matices que enunciaban el empeoramiento de las condiciones climáticas.



SECUENCIA FOTOGRÁFICA SOLDADO CUELLO

El tercer tópico, se encontraba relacionado con la *reacción militar* ante la tragedia y la indignación de los familiares que se encontraban en la capilla del regimiento esperando saber sobre sus hijos. La conjunción de todos estos antecedentes, dieron origen a la

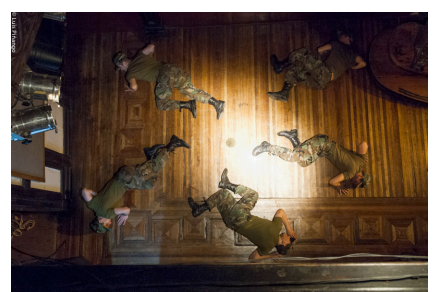
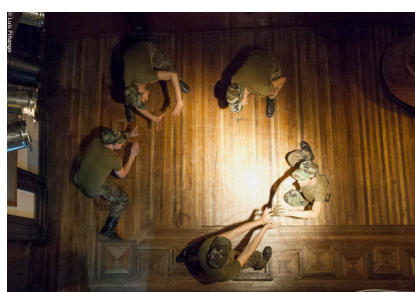
urgencia de una de la sub escena llamada *El Dr. Casanueva*, quien fue el oficial a cargo de recibir a los sobrevivientes y víctimas de los hechos acaecidos.



FOTOGRAFÍA ESCENA DR. TELECOMUNICACIONES

El cuarto tópico, tenía como propósito agrupar las imágenes relacionadas con el entrenamiento militar, vale decir, todo tipo de ejercitaciones de las actividades de adiestramiento, sobretodo en esta primera fase. Corrida con obstáculo, punta y codo, saltos en cuerda, escalada con distintos grados de dificultad, además, de la preparación física básica de tonificación muscular. La iconografía encontrada, se resumió en una sola secuencia denominada *La Bomba*.

SECUENCIA FOTOGRÁFICA LA BOMBA



Intuitivamente, el pequeño set de documentación como banco de imágenes que se generó para la escritura dio la base de partida de este proceso estableciendo una metodología de trabajo, la que fue compartida con los actores y realizador musical.

3.8 Puesta en Escena

3.8.1 Actuación y personajes

Sin lugar a dudas la forma en que se construyó el texto dramático repercutió en la creación de los personajes y se vio manifestada en el estilo de actuación escogido para llevar a cabo el montaje. Primero se despliega toda la información relevante de los sucesos que conformaron la tragedia de Antuco y se decide optar por la propuesta de la puesta en escena en el día anterior a la marcha, hito importante que precede al hecho central de la muerte. Posteriormente, el otro momento que se resuelve tomar para el montaje fue la tormenta, cuyo detonante se gesta en la orden de marchar que emite el Mayor Cereceda pese a las claras advertencias de las condiciones climáticas. El final, se soluciona con todos aquellos hitos que nos parecieron relevantes en los momentos iniciales donde se produjeron las primeras bajas, durante y posterior a la marcha bajo el frente de mal tiempo. En segundo lugar, la totalidad del texto dramático se obtiene desde un escrito inicial al que se le agregan escenas que van surgiendo de las improvisaciones emanadas desde el seminario de aproximación a lenguaje de Coreútica y Eukinética.

El montaje, a nuestro juicio, se dividió en *dos estilos de actuaciones* que cumplieron con dos funciones específicas. La primera parte fue de corte más realista cuyo objetivo era informar al espectador de la historia, secuencia de hechos y lugar de los acontecimiento. En cambio, la segunda parte se construyó bajo la mirada del lenguaje de la Eukinética, ya que el impulso de la escena final fue gatillado a través de una secuencia de imágenes, que dieron la pauta de la actuación. Los objetivos que perseguían esta segunda mitad de la obra, buscaban componer con el material propuesto por los mismos actores a través de las sensaciones corporales y emocionales que les provocaron los testimonios de los sobrevivientes y la aproximación de situarse en el lugar de los soldados que encontraron

la muerte a través de la hipotermia. Esa relación de emoción y cuerpo fue sin duda una motivación potente a la hora de encontrar el final de la obra. Bajo esta directriz, operaba muy bien las herramientas que proporciona la Eukinética ya que permitió distinguir los factores del movimiento y decidir cómo manejarlos en el cuadro que se requería crear.

Las imágenes que ayudaron a elaborar el final, nacieron con la escena de la procesión cuyo cuadro gatillante emergió del primer cuerpo encontrado sin vida por sus compañeros y de cómo ese hecho impactó al resto de los sobrevivientes y gran parte de la población del Regimiento. Haciendo una descripción simple de los acontecimientos, un grupo de soldados levanta el cuerpo congelado de uno de sus compañeros y lo traslada en andas a través de la ladera del volcán. Al escenificar este momento, la acción transcurre en el segundo descanso de la escalera de la casona y el traslado se produce en el descenso de la misma.

3.8.2 Eukinética como herramienta de soluciones técnica de dificultades en la escena

Escena *La Procesión*. Los factores del movimiento que fueron manipulados a través de la dirección fueron el *tiempo* en su modalidad *lento* y la *energía* de manera *débil*. Esto implicó que los actores encontraran una coordinación en común de cómo enfrentar el tiempo lento de tal forma que no se viera ni forzado ni obstaculizado al elevar a alguien en escena. Algunas veces se logró ver con mayor eficiencia y otras con mayor dificultad en su ejecución técnica. Esto nos llevó a pensar cuál era punto central del problema. Todo indicaba que la clave no estaba en la *fuerza* que se aplicara al cargar el personaje sino más bien en la distribución del *peso*.

El desafío era cómo resolver técnicamente que cuatro personas levantaran a un actor de manera impecable sin tropiezos para desplazarla escalera abajo y llegar a depositar el cuerpo en una mesa del escenario. En este caso nos estábamos enfrentando a una problemática que implicaba realizar un esfuerzo. Laban en su libro *El Dominio del*

Movimiento llega a la conclusión que el esfuerzo se compone a través de la combinación de los factores que intervienen en la movilidad: *peso, tiempo, espacio y flujo*.¹³⁶

Para dar una pronta solución a esta situación, la instrucción que se les proporcionó a los actores fue que todos pusieran atención en la ejecución y manejo del factor tiempo, en su modalidad *lenta*, espacio en su modalidad *central* y energía en su modalidad *leve*. Esto se logró a través de la coordinación de la respiración que permitió que el grupo en su conjunto se sintiera y alcanzara cierta homogeneidad en el movimiento. Sin embargo, no siempre se pudo obtener los resultados esperando debido a los siguientes imponderables: distinto tamaños de los actores; distintas texturas y masa muscular; distintas resistencias al peso; cansancio.

Por esta razón, las instrucciones tuvieron que ser aún más específicas y recurrir a los alcances de Laban en relación a la teoría del esfuerzo. Así fue que la indicación en relación al uso del tiempo siguiera *siendo lenta* pero ejecutada de manera *sostenida*, el espacio además de ser utilizado como *central* fuera *flexible*, vale decir, que los rangos de movilidad del foco fueran de corta y mediana distancia, de tal modo que les permitiera mirarse (chequearse) con sus compañeros. Finalmente, el factor de la energía lo seguimos proponiendo como *débil* pero agregando especial cuidado con el manejo del peso que fuera *leve*, y de flujo *restringido y controlado*.

Los resultados obtenidos a través de estas indicaciones, se manifestaron en el período del aprendizaje de la realización técnica, pese a la dificultad de la acción de la escena, llegando de manera rápida a un entendimiento común de la mecánica en la ejecución propuesta. En este sentido, la utilización de la Eukinética en la actuación se debió a un orden de origen más técnico. Sin embargo, su utilización también puede verse reflejada en la administración y reconocimientos de estados corporales que alimentan la interpretación escénica.

¹³⁶ Nota: Peso, entendido como *firme o toque fuerte*; Tiempo como *sostenido y súbito* (que anteriormente en su libro *Choreutic* se refiere a la velocidad como rápido o lento) ; Espacio como *directo o flexible* (que posteriormente se en la Danza Moderna chilena se incorpora como Central o Periférico nomenclatura establecida en el *Choreutic* 1966); Flujo como *libre o restringido*.

3.8.3 Eukinética como recurso activo en el entrenamiento de actores

A partir de los ejercicios que surgieron en la aproximación al lenguaje y que posteriormente se constituyeron en escenas para el montaje, los objetivos planteados del entrenamiento y acercamiento a la Eukinética estaban centrados en lograr una consciencia corporal de los factores del movimiento (tiempo, espacio y energía), a través de los cuales nos desplazamos y ejecutamos acciones. Más adelante y a medida que el proyecto crecía, fueron surgiendo otras necesidades de abordar desde la Eukinética y la actuación. Uno de ellos, fue la relación que algunos de los actores encontraron en su proceso interno de creación de personaje: *emoción-cuerpo-acción*. La resultante de esta correspondencia se manifestó como *estados corporales* que permitieron al intérprete sustentar su interpretación, haciéndolo consciente del tramado que se generó a través de las acciones y la emoción en el cuerpo, y consecutivamente en la palabra. Esto trascendió al simple manejo de los factores del movimiento que se integró con el uso del espacio que propone la Coreútica. Una vez más, se evidencia que ambas teorías operan juntas y se complementan entre sí.

Lo anteriormente expuesto se logra a través de la aplicación de los factores de la Eukinética que sugirieron de manera natural los *cambios de grado*¹³⁷ de las cadenas de movimiento, vale decir, analizar la secuencia y realizar modificaciones de uno o más factores, de este modo el actor puede recordar técnicamente lo que hizo y así volver a repetirlo sin mecanizarlo. Luego, el cuerpo interioriza las acciones incorporando direcciones, trayectorias espaciales y uso y manejo del foco, cuyas variaciones van proporcionando al intérprete las distintas posibilidades de ejecución de la secuencia de acciones para decidir cuál es la mejor realización para la escena. De este modo nos aseguramos que tanto el actante como el director sabe qué recorrido se está tomando para la creación de personaje. En este sentido la Eukinética y la Coreútica proporcionan rutas de actividades que son valiosas de reconocer para llegar a una buena actuación.

¹³⁷ Cabe destacar que en el capítulo II de esta tesis, se encuentra explicado qué es un cambio de grado en las combinaciones de los factores del movimiento. Todo esto está contenido en la Teoría del Esfuerzo que Laban plasmó en su libro *El Dominio del Movimiento*, donde representa a través de ejemplos concretos la solución a problemas de ejecución técnica e interpretación escénica. Cabe destacar que éste libro fue hecho y pensado en el entrenamiento profesional de bailarines, actores y mimos.

3.8.4 Eukinética y dirección de actores

Pensar una actuación desde la Eukinética, significa también elaborar una manera de enfrentar la acción desde la relación *cuerpo y emociones*. Laban a través de toda su obra, insistió en el estudio del movimiento asociado a los aspectos emotivos.

Siempre pugnó por ligar los aspectos psicológicos del esfuerzo y por mostrar la improcedencia del estudio puramente mecánico o muscular del movimiento. El bailarín, cuyo fin es transmitir emociones a través de acciones corporales, tiene que dominar estos elementos y atender su significado.¹³⁸

Elizabeth Cámara señala que dentro de las investigaciones que Laban realizó, siempre hay una relación vinculante en la tendencia de las cualidades naturales del cuerpo asociados a ciertos patrones de movimiento que están en correspondencia con su sentido expresivo. Este sentido expresivo está inscrito en las emociones que provoca nuestra propia estructura física. Basándonos en esta propuesta se decide continuar en la senda de la respuesta corporal que cada actor entregaba de acuerdo a lo que estas emociones le gatillan de las imágenes impactantes de encontrarse con la primera víctima, y desde allí hacer surgir la acción para darle cuerpo a la escena final. Para ello sirvió el apoyo de la Eukinética, explotando y explorando al máximo dos de los tres factores que la componen: *tiempo*, en su celeridad máxima y de acuerdo a la posibilidad más extrema que cada intérprete pudiese brindar, y *energía* también manejada desde ese rango extremo. La interrogante que aquí se suscribe es: *cómo dominar estos elementos y atender su significado*. La respuesta: si tanto el director como los actantes están conscientes de los factores del movimiento a emplear, se estará trabajando sobre un control sensible y rico en matices que en su conjunto organizan un estado corporal que favorece a la interpretación escénica. En este sentido la Eukinética ayudó a preparar al elenco a esta acción de consciencia de manejo corporal y emocional, que permitió que no se desbordara la escena.

¹³⁸ Cámara, Elizabeth; Islas, Hilda. *Pensamiento y acción. El método Leeder de la escuela alemana*. Consejo Nacional para la cultura y las artes. INBA: P 136.

3.8.5 Eukinética y las emociones

La emoción más cercana a la conjugación de estos dos factores: tiempo rápido y energía fuerte, es la rabia que es una de las pasiones básicas que subsisten en el ser humano.

Tomando cuenta las imágenes que se crearon para el final del montaje, cuando los soldados se dieron cuenta de la gravedad de la situación al encontrar el primer compañero muerto por hipotermia durante la travesía, se incorporó como antecedente la emoción de la rabia para llevarla a la escena. Todos los actores concordaron en ella. Desde la dirección de actores no se perdió de vista este hilo conductor y se añadió el tiempo rápido en su máxima expresión. Cada intérprete dio su propia versión y vivencia del sentimiento a trabajar, incorporando la instrucción: tiempo rápido, energía fuerte jugando con el límite de sus posibilidades. El espacio era el único factor que podía expresarse libremente, pero todos coincidieron, por una cosa de lógica y de naturaleza orgánica, en conducirlo de manera periférica.

Se buscaba esa potencia y esa efervecencia pues se trataba del final, pero detrás de esta decisión desde la dirección de actores se deseaba entregar un ritmo activo a la obra. Una vez que los actores llegaban a su límite, a través de un recurso sonoro, se daba la señal de soltar y votar, entonces recién los intérpretes se unían al centro y se apagaba la luz cerrando el final.

Todas estas decisiones se tomaron a partir de uso consciente de los factores del movimiento y de las relaciones dinámicas que aquí se produjeron, como un acto consensuado entre el elenco y su directora a través de instrucciones técnicas y precisas.

3.8.6 Espacio para la puesta en escena

La obra se realizó en el foyer de una casona antigua que cuenta con dos niveles, un recibidor y una escalera central. Se toma la decisión de efectuar aquí las funciones, ya que hasta ese momento no se contaba con la posibilidad de tener acceso a una sala teatro convencional solicitado. Pese a lo que podría haberse convertido en un obstáculo se

transformó en un aporte que benefició el dinamismo y el ritmo de la obra en cuanto a su relación mecánica, pues el cambio de niveles entre las escenas hacía interesante el uso del espacio como recurso teatral. La adecuación del foyer como espacio escénico contó con dos etapas. La primera en la instalación de la iluminación y soportes para ello, y la segunda, en despejar lo más posible todos los lugares que se ocuparían de modo de tener espacio libres para que los actores transitaran holgadamente. Luego de varias pruebas, se dio lugar a la realización del montaje.

Con una mirada retrospectiva, se puede observar que el hecho de decidir sobre el espacio físico permitió clarificar ciertas dudas acerca de cómo la Coreútica podría aportar en cuanto a la eficiencia del recurso espacio para facilitar el ritmo de la obra. Como una primera disposición fue establecer qué escenas se harían en los diferentes niveles, esto permitió distribuir la obra completa en el lugar. Por otro lado, era necesario pensar dónde se ubicaría al espectador que en un primer momento sólo se había habilitado en el segundo piso. Fue nuestro profesor guía del proyecto creativo quien nos indicó que también podría disponerse para público el primer piso, permitiendo así tener otra perspectiva del montaje. Por lo tanto se dispuso, una hilera en el primer nivel y la otra en un segundo piso, en ambas posiciones se podía disfrutar de la puesta en escena.

De acuerdo a la infraestructura de la casona el espacio se dividió en tres niveles. El primero en la planta baja, donde transcurrían la mayoría de las escenas que eran previas a la tragedia cuyo carácter era más informativo. El segundo la escalera, que se convirtió en la montaña de la ladera del volcán donde ocurrieron los hechos, y en un tercer nivel, aprovechando la ventana que colindaba con la primera parte de la escalera, sirvió como lugar para presentar a personajes o simplemente para hablar a través de una actividad cotidiana como por ejemplo hacer la guardia y dejara entrever sus conflictos.

El hecho de jugar con estas distintas alturas le entregó a la obra un dinamismo atractivo que se transformó en un elemento vital para mantener en alerta al espectador en los diferentes frentes de donde provenía la acción. El público de arriba, podía ver desde el frente y hacia abajo. Mientras que la audiencia del primer piso tenía la opción de observar

desde todos los puntos e incluso otras habitaciones de la misma casona donde los actores se cambiaban de ropa e indumentaria.

Finalmente, la Coreútica a través del manejo consciente de sus herramientas permite al director tomar decisiones a corto plazo en cuanto a la eficiencia del uso del espacio como recurso escénico. En este sentido, es de responsabilidad del director ubicar la puesta en escena pensando que cada superficie a utilizar contiene un volumen y dimensiones que determinarán el montaje.

3.8.7 Vestuario

El vestuario que se utilizó en el montaje fue el uniforme militar normal: pantalón, chaqueta, bototos y camiseta, que casi no se le hizo ningún tipo de modificaciones, pues lo primero que se pensó fue proporcionar al público el contexto en que se enmarcaba la obra, en otras palabras un hecho o suceso que había ocurrido con militares específicamente con conscriptos. Bajo este punto de vista, la decisión de tomar el vestuario militar sin ningún tipo de alteración visible, se concebía en pos de la mirada de la funcionalidad del mismo. Por otro lado, para lograr separar las escenas de acuerdo a su propio contexto de acción, se pensó en ir proporcionando ciertos elementos accesorios tales como capuchas desmontables, guates, gorros, entre otros, de modo de involucrar al espectador en los distintos ambientes que se desarrollaba la obra, específicamente durante climax del montaje de la marcha final bajo el viento blanco donde se inició la procesión de la muerte que dio origen a la tragedia de Antuco.

Hasta aquí el criterio utilizado seguía siendo en base a lo funcional y se correspondía bajo la lógica de los pocos recursos con los que se contaba en esos momentos. Sin embargo, luego de haber realizado el montaje nos dimos cuenta que esta decisión cubría sólo una perspectiva en relación al vestuario, que era la identificación inequívoca por parte del espectador en relación a los personajes protagónicos de la historia. Esta mirada sesgada no permitió ver la posibilidad de la función semiótica de la indumentaria como aporte complementario a lo que el resto de la obra no atendía. De aquí nace la reflexión del diseño integral que en definitiva es la sumatoria de todos los elementos, lenguajes y

discurso que contribuyen a generar un concepto que se permeabiliza durante el desarrollo del montaje.

Bajo el análisis que permite la escritura y la perspectiva del tiempo, ha hecho posible darnos cuenta de la confusión que se produce por la falta de recursos con la importancia del símbolo del vestuario que contribuye a la densificación de la obra, y no solo de cubrirlo como un acto mimético de traslado directo de la realidad a la puesta en escena, sino de aportar, a la dimensión poética del montaje.

Desde aquí se puede visualizar que la propuesta de vestuario nos proporciona una narración paralela que refuerza el discurso teatral. Por ejemplo, si se hubiese pensado en el mismo modelo pero con un diseño de blanco y negro en vez de manchas verdosas y tonalidades cafés, tal vez, reforzaría la idea de la nieve y de lo agreste del paisaje del volcán. Por otro lado, si se hubiese mantenido la idea primaria de que a medida que transcurriera la obra los ropajes se les hubiese agregados accesorios de aplicaciones que parecieran nieve, los resultados serían distintos. En otras palabras hablando desde la Eukinética, el vestuario se hubiese convertido en un aporte por sí mismo en relación a apoyar la idea de variación de los cambios kinéticos que el peso de la nieve genera en el cuerpo. En este sentido éste recurso proporciona una relación paralela de apoyo y justificación a las cualidades y dinámicas de movimiento que implica estar bajo el contexto de sobrevivir en una marcha bajo las malas condiciones climáticas.

3.8.8 Iluminación

Este mismo criterio se replicó en el diseño de la iluminación y escenografía, donde la falta de recursos materiales y monetarios sólo se reparó en su estructura funcional, vale decir, en el acto de iluminar y de establecer la convención de espacio donde se desarrollaría la acción dramática. Sin embargo, en relación a la planta de iluminación, siempre estuvieron muy presentes los colores a utilizar. Por un lado, luz blanca zinc incandescente derivado del azul evocando a la nieve y con ella la sensación devastadora de no distinguir ni rumbo ni horizonte. Por otro lado, se pensó en el color cian cuya característica principal logra generar toda la gama de azules al combinarse con blancos y

negros. Todo esto fundamentalmente para el momento del anochecer que en la alta montaña en ese período del año ocurría a partir de las 17.30 horas. En base a estas características ya descritas, la iluminación más apropiada para aproximarse a los efectos deseados se podría producir mejor con focos Led que proporcionan una sensación fría combinado con luces tradicionales. Sin embargo, no se pudo contar con ello.

Este análisis nos llevó a pensar que los recursos con que se contaban eran sólo convencionales y escasos, cuya fuente lumínica provenía del amarillo produjeron una sensación de tendencia más cálida que la fría propuesta. Para contrarrestar este efecto, se utilizaron ciertos filtros opacos y azules, permitiendo acercarse a lo deseado. El objetivo que apuntó el reflexionar en base a estas diferenciaciones era para crear distintas atmósferas según las necesidades de las escenas de la obra. Por ejemplo, durante toda la primera parte, donde la acción transcurría en el recinto del Regimiento, la iluminación que se utilizó fue más bien de luz blanca del foco tradicional con clara tendencia hacia el amarillo, haciendo alusión a una temperatura menos fría y provocando la sensación de resguardo. Hasta aquí se utilizaron focos convencionales sin filtro, mientras que en las escenas de *Cuello* y la *Carta de Vidal*, que buscaban la recreación de la tormenta en el transcurso de la noche, se optó por una iluminación más bien fría utilizando filtros azules o cian. Para simular la poca visibilidad sólo se pensó en el recurso técnico de proporcionar baja cantidad de luz y aumentar el volumen del espacio sonoro de la tormenta.

Finalmente, se concluye que todo aporta al discurso de la obra y que es imprescindible trabajar con un diseñador que otorgue su punto de vista para apoyar o completar parte del discurso teatral. En este sentido el rol de un diseñador aporta semióticamente al montaje, proporcionando otro lenguaje a través del cual la obra se comunica con el espectador. Otorga una información desde otra perspectiva que gravita en el mismo discurso de la obra que lo apoya directamente o que hace ver una dimensión distinta a la que el montaje alude.

3.8.9 La banda sonora en la puesta en escena

El proceso de creación de una banda sonora para la obra estuvo contemplado desde un inicio. Surgió de una imagen constante de provocar en el espectador la sensación de frío, de tal modo de proporcionar una tensión acústica con un sonido constante con la idea inminente del desate de una tormenta y de la progresión de la misma. Para ellos se buscaron distintos sonidos de vientos gélidos pasando por una simple tempestad hasta un vendaval de viento blanco. A medida que iba progresando el climax de la obra se iba desarrollando el frente de mal tiempo y con ello se potenciaba sonoramente ciertos momentos importantes que requerían ser destacados por su relevancia en la acción o información del montaje. Bajo este punto de vista, la banda sonora formaba parte del discurso expresivo escénico y las modificaciones que allí surgieron fueron a partir de las necesidades del montaje.

Desde esta mirada, se presenta a continuación una descripción de algunos elementos sonoros que dieron forma a la banda musical de la obra. Se propuso integrar el recurso de la *diégesis* y *extradiégesis* que proporciona ciertos efectos en el desarrollo y comprensión de las situaciones y eventos narrados en el montaje que van ocurriendo mientras que los personajes iban desarrollando¹³⁹.

Uno de los principales elementos sonoros que se incorporaron en la obra fue la resonancia en vivo de un silbato que simbolizaba la ejecución de una orden proveniente de un oficial o soldado de mayor rango. Desde un comienzo se utilizó como parte del entrenamiento físico de los actores dirigiendo y organizando marchas, ejercicios de entrenamiento militar y ejecuciones de acciones de obediencia y orden durante el proceso de adaptación en el lenguaje de Coreútica y Eukinética. Una vez que la estructura de adiestramiento tomó forma, direcciones, creación de volúmenes, pasó a conformar parte del espectáculo. Esto proporcionó dos instancias, la primera de introducción de un

¹³⁹ La palabra diégesis proviene del vocablo griego *διήγησις* que significa relato, exposición, explicación. Esto trasladado al sonido y la música, se le denomina a menudo asonancia diegética, a todo aquello que forme parte de lo narrado y busca crear y obedecer a sus propias reglas, por lo tanto, modifica la acción o contribuye a ella. Por el contrario, lo extradiegetico es todo aquello que está fuera de la escena integrándose a ella y que puede o no alterar la acción. Este es el caso de un estímulo externo que cambie el curso de la acción o la defina. Pero también puede ser utilizado como recurso paralelo, donde la narración indique un discurso y se crea una tensión en contraste con la acción propuesta.

elemento reconocible por parte del actor como del espectador de llamado de atención a la ejecución inmediata de una acción que implicara acatamiento y sumisión a cualquier disposición de un alto mando. En segundo lugar, introducir al mundo militar en cuanto a proporcionar imágenes del entrenamiento especializado de alta montaña. En definitiva, el silbato siempre se mantuvo con la misma fuerza y presencia escénica durante toda la obra y logró constituirse como un personaje más en la historia.

Continuando en esta misma línea de trabajo de crear escenas que se implementaron a partir de improvisaciones y durante los ejercicios del training de los actores, surgió una situación que se denominó *La Bomba* que nace de una propuesta de uno de los intérpretes de manejar un artefacto explosivo activo a punto de explotar, que va circulando de mano en mano hasta que el último soldado lo deja estallar justo en el centro de la escena, mientras que todos se lanzan hacia fuera del ruedo y del piso. En este ejercicio se utilizó como un personaje extradiegético el sonido del pito que remitía a órdenes de acciones específicas a ejecutar.

Durante el montaje se jugó con la oposición entre la acción y la música, creando un efecto de tensión interesante en cuanto a la propuesta visual del hecho, y proporcionó la sensación de nerviosismo en los actantes.

Otro recurso que se utilizó en la creación de la banda sonora para la obra, fue la grabación de varios textos cortos que aludieran a las sensaciones corporales en relación al proceso de congelamiento de los soldados cuando se encontraban en plena tormenta. Aquí surgió una propuesta de trabajo opuesta a las anteriores, es decir, la acción surge a partir de la idea musical o sonora, la que más tarde se completó con la constatación del viento y tormenta que se fundían con las frases. Esto apoyó a la ejecución de la caminata en pleno frente de mal tiempo. Como imagen inicial nace del cuadro fotográfico de los primeros muertos encontrados en la nieve: Campo de Muertos.

Con el afán de crear una escena de esparcimiento de los soldados después de la dura jornada de entrenamiento, se trabajó bajo la idea de insertar varios cortos de músicas populares que sugirieran entretención, juegos, bromas, mímica, penitencias y burlas con

el propósito de evidenciar las relaciones humanas de la convivencia diaria, pero además, las producidas por el hacinamiento, la resistencia al frío y el evidente empeoramiento de mal tiempo.

No se logró el objetivo de la escena y se decidió sacar definitivamente pues quebraba la línea dramática que se había estado planteando durante todo el montaje. Esta resolución se determinó bajo la siguiente perspectiva. Primero, ninguna de las melodías o efectos sonoros creados para la obra tenía el perfil de música popular. Segundo, esta situación de esparcimiento se producía después de la escena anteriormente descrita: Campo de Muertos, y pese a que se probó en distintos lugares del espectáculo en ninguno encajaba. Por lo tanto, no funcionó ni dramáticamente ni actoralmente, bajando el tono de la tensión dramática de la propuesta, y más que un aporte se producía un vacío que sólo dilataba el resto de la obra interrumpiendo el ritmo.

Se hace mención de esta dificultad durante el proceso por dos razones. Una de ellas tiene directa relación con la responsabilidad del director de decidir qué material eliminar y cual no, por motivos dramáticos, dirección de actores, redundancia en el discurso o descentrarse de la línea compositiva planteada. Pero la razón más importante, tiene que ver con el recurso del ritmo de la obra que a través de la Eukinética se puede ir chequeando tanto en su globalidad como en las unidades o módulos de la puesta. En este caso y musicalmente hablando, cada escena provenía de una imagen que en la mayoría de las veces se tomó como leitmotiv que desarrollara la idea compositiva actoral y de la banda sonora. Pero además, cada una de las situaciones estaba planteada desde variar o potenciar uno de los factores del movimiento (tiempo, espacio, energía). Un ejemplo de ello, se dio en la escena de *La Bomba*, cuyo inicio de la acción era variar la velocidad a su mínima posibilidad (lento) y así contrastarla con la música escogida cuyo pulso era más rápido. Esta alteración consciente de manejo del factor tiempo en la actuación desde la dirección, potenciaba la progresión dramática en pos de ir acumulando una gran cantidad energía que se desembocaba hacia el final de la escena: el grito que simbolizaba, la presión, la tensión constante de estar al límite del desgaste físico y emocional de poner en riesgo la vida con la manipulación del explosivo activado. El solo hecho de trabajar de manera consciente uno de los factores del movimiento, le da al

director de escena la posibilidad de tener un control sobre el ritmo de la obra, y por lo tanto, asegurar la composición en el espacio.

Es por ello, que se hace imprescindible que el músico o sonidista esté en constante diálogo con el director, ya que el producto de esa retroalimentación se traducirá en una futura banda sonora. Pero es más, si agregamos la comprensión por parte del director de la problemática del ritmo que va generando la obra, se puede ampliar el vocabulario y las herramientas de comunicación con el músico o sonidista. El director de escena al manejar las herramientas de tiempo continuo, discontinuo, continuo entrecortado; flujo comprendidas entre el peso sonoro que pueden producir ciertas notas e intervalos definidos, se está dirigiendo la propuesta musical en función de la puesta en escena, tomando en cuenta las herramientas de la Eukinética para lograr el efecto deseado.

3.9 La recepción de la obra en el público

3.9.1 Pre estreno

Luego de haber realizado los ajustes necesario para dar un primer término al montaje, se procedió a abrirlo a público con un preestreno con tres funciones de marcha blanca. Se extendieron invitaciones a distintos grupos de personas especializado en el rubro como también, provenientes de otras actividades, para poner a prueba la obra. El resultado del ejercicio sirvió para mejorar algunos aspectos atendibles del espectáculo. Para el público más especializado, hubo críticas que apuntaron a correcciones en algunos aspectos de la actuación, especificando momentos de ciertas escenas. Otras se dirigía a la materialidad escénica de la realidad del teatro versus a la imitación de la inmensidad de la naturaleza: la inclemencia del tiempo. En otras palabras, cómo hacer que la tormenta que desató la tragedia de Antuco que dio pie a este montaje, se pudiera resolver en la escenificación de la mejor manera posible. Lo primordial de esta acción de preestreno fue analizar la respuesta del espectador.

El público general asimiló el montaje y logró comprender la sucesión de los hechos, e incluso en varias oportunidades se vieron manifestaciones emocionales que lo conmovieron. En cambio, los invitados del campo artístico o teatral, focalizaron las críticas en algunos aspectos de la corporalidad militar y la actuación misma, pero sin

desvalorizar el impacto conmovedor de algunas imágenes. Todos estos puntos se fueron reforzando y resolviendo a medida que decantaba la obra. Sin embargo, este aspecto, no llegó a lograrse en un 100% por parte de algunos actores debido a la poca interiorización del accionar militar. Parte de esa responsabilidad provino de la dirección, y se debió a que en esta fase final del montaje se puso más atención en el trabajo de la *Eukinética* y *emoción*, ya que el aspecto de la corporalidad militar que se había trabajado con mayor acuciosidad en la primera etapa del proyecto.

En ningún caso los reparos iban hacia el uso y distribución del espacio, la ubicación del público desde el segundo o primer piso y el uso de las dinámicas de las cualidades del movimiento en las escenas de origen más corporal. Como tampoco a las situaciones más coreográficas como la escena de *La Bomba*. La evaluación por ambas partes del público tendió a ser positiva dado los resultados de la propuesta y su concreción como espectáculo.

3.9.2 Estreno

La etapa del estreno, consideró la mayor cantidad de correcciones y apreciaciones que se recogieron en el preestreno, a fin de mejorar el montaje. Los ensayos de esa semana estuvieron dirigidos a establecer modificaciones puntuales en la actuación, de tal modo que cada actor acotara su rol, en cuanto a la corporalidad requerida y precisar la ejecución de las acciones e interpretación. Sin embargo, la mayor cantidad de la energía estaba concentrada en el funcionamiento general de la puesta en escena, en cuanto a resolver los aspectos técnicos del montaje, especialmente en las transiciones entre una escena y otra, abogando a que éstas fueran limpias y simples, de tal modo, de que en su incorporación a la obra no se produjera ningún quiebre o una separación entre una situación y otra, alterando el sentido propuesto.

En este punto del proceso, el foco se potenció en agilizar el ritmo de la escenificación, entendiendo por tal, como la unidad de medida en la sucesión de las *secuencias temporales* entre las distintas situaciones y las acciones que la componen. En pocas palabras, las transiciones en tiempo entre una escena y otra, y la coherencia entre cada

módulo. Sin embargo, lo relevante de esta parte del proceso, es que a través de la intuición se produjo el primer acercamiento en relación al *ritmo* en la puesta en escena. Esta aproximación se obtuvo mediante la observación de donde están los *puntos muertos* o las acciones parasitarias que no aportan en nada a la obra, y que la re -lentan. Pero luego, una vez atendidas y corregidas las transiciones entre cada secuencia, se logró captar que el asunto del ritmo se puede abordar desde el análisis del movimiento, estudiando y observando cuál es el comportamiento de los elementos que lo constituyen.

Pese a la experiencia realizada de las preparaciones de cada ensayo para el estreno, fue en el transcurso de las funciones donde se acomodaban las aplicaciones de los conceptos adquiridos, en especial éste último, el *ritmo*. Esto se puede explicar por un lado, ya que a medida que transcurrieron las funciones, la obra fue madurando y cuajando. Este acomodo en la ejecución fue estableciendo un ritmo propio en la obra, respondiendo a su propia lógica, y desde aquí, se pudo establecer la relación entre Eukinética y ritmo, que más adelante detallaremos.

3.9.3 Evaluación del Proceso

Como una etapa importante, y última parte del proyecto creativo, nos encontramos con el proceso de evaluación, que para su análisis se estructuró en tres fases. Inmediatamente después de las funciones, se reunió al equipo de trabajo con el propósito de valorar todos los aspectos que funcionaron y detectar cuáles no lo hicieron, desde el inicio del desafío artístico hasta finalizar con la temporada de presentaciones. Los resultados que se acogieron en primera instancia se encontraban directamente relacionados con los aspectos afectivos y de compañerismo que se generaron en el proceso.

Como segunda instancia, apareció el reconocimiento del seminario de aproximación al lenguaje de las teorías de Coreútica y Eukinética como la facilitación de la comprensión y consciencia del análisis del movimiento, aunque no siempre sintieran el manejo exacto de los conceptos para aplicarlos con propiedad a una situación dramática. Los aspectos relevantes a valorar en éste ámbito, se relacionan con la canalización de las instrucciones para concretar la puesta en escena. En éste sentido, los actores estaban informados de

cuáles serían los dispositivos que conformarían la visión de la obra, vale decir, la falta de protocolos de vestuario, calzado, alimentación, malas condiciones climáticas, hacinamiento en el Refugio Los Barros, para nombrar sólo algunos de los aspectos más preocupantes y evidentes que en su sumatoria condujeron a la tragedia.

Prosiguiendo en la misma línea, los actores valoraron en su mayoría la calidad de la emisión de las instrucciones a realizar por parte de la dirección, en relación a su calidad técnica y de precisión por medio de ejemplos concretos y puntuales utilizando imágenes como mecanismo de apoyo en la elaboración de secuencias coreográficas o caracterización de personajes. Esto reafirma la hipótesis que a través del lenguaje adquirido por las teorías de Coreútica y Eukinética, proporcionan al director un vocabulario más amplio y exacto en su aplicación a la dirección de actores.

Con respecto a la evaluación de la comisión, fue una experiencia muy interesante, abierta y amena. En la práctica, fue un conversatorio donde decantaron desde la dirección del montaje, todos los elementos de la experiencia creativa y de la investigación teórica. En resumen fue una pausa reflexiva de la ejecución del proyecto. Como punto meditabundo quedó la cuestión de la materialidad teatral versus la inmensidad de la naturaleza. La pregunta es cómo abordar escénicamente, la inclemencia del tiempo como parte fundamental de la obra, que cumpla con las expectativas de veracidad, intensidad y magnitud. En otras palabras, cómo abordar desde el teatro la magnificencia de la naturaleza en cualquiera de sus expresiones. Esto nos hizo pensar y reflexionar cómo podría replantearse el desafío de escenificar las escenas que requerían nieve y tormenta indagado en soluciones técnicas que implicara un criterio de selección que fuera desde lo ideal a lo funcional.

En general, la evaluación del proyecto fue satisfactoria en relación a los objetivos planteados y la ejecución de los mismos, teniendo en cuenta todos los aspectos que esta tarea abordó: Dramaturgia, Producción y Dirección.

3.10 Conclusión de capítulo

Este capítulo nos permitió hacer una revisión acuciosa de la gestión del montaje de tal modo de ir descubriendo en cada una de sus etapas las consecuencias de la aplicación de estas herramientas, tanto de la Coreútica como de la Eukinéctica, para la puesta en escena.

El primer dato relevante que aparece a partir de esta revisión, es la preparación técnica de la pauta de evaluación para la elección del casting. En esta oportunidad se buscó medir el manejo de los factores del movimiento (tiempo, espacio y energía) en los intérpretes durante la ejecución de un monólogo. Al tener elementos medibles y concretos en esta fase, le permite al director aterrizar las habilidades y aptitudes que persigue el proyecto, dejando de lado las valoraciones de sensaciones y afinidades con un actor determinado.

La narración descriptiva del proceso creativo nos facilitó la tarea de confirmar, con un grado de distancia, que la Coreútica es efectiva en la administración del espacio de cualquier espectáculo. Se vinculan a ella tres fases. La primera, le permite al director organizar el macro de la obra en su universo total comprendida como la planta de movimiento de todo el montaje, y en su universo particular de las escenas. Esto faculta al director para que vislumbre los puntos muertos del trabajo, las transiciones entre escenas, y de este modo pueda observar el comportamiento del ritmo general de la obra. La segunda fase, guarda relación con el lenguaje común que puede generarse entre el director y su elenco para referirse a un mismo recurso de la dirección teatral: el espacio. Finalmente, la tercera fase se enmarca en la relación directa que hace Laban con las figuras geométricas para proporcionar el sentido de orientación del actor en el espacio. Esto visibiliza de manera sencilla los conceptos de volumen, direcciones y trayectorias de desplazamiento en escena, simplificando la tarea del director al momento de trasladar una escena o un intérprete.

Respecto a la Eukinéctica, se detectó que es efectiva en la dirección de actores y en la creación de personajes, pues sus herramientas se prestan para el desarrollo que el actor debe hacer en su interpretación escénica. A través de las indicaciones precisas de los factores del movimiento de tiempo, espacio y energía, el director puede guiar al actante a aproximarse de manera concreta a la figura que la obra necesita.

Todas estas pesquisas quedarán desarrolladas en el capítulo cuarto de esta investigación.

CAPÍTULO IV

Análisis de los resultados obtenidos desde la Coreútica y Eukinética para la dirección teatral

...En las escenas de amor o de lucha, la dualidad de las emociones toma cuerpo en dos personajes reales. Eva ofrece a Adán el fruto prohibido. El Gesto de ofrecimiento de ella, y el de aceptación de él, son algo más que el movimiento utilitario en el cual la manzana pasa de uno a otro. Es el momento en que las nubes se juntan, presagiando la tormenta que va a descargar su pesado destino sobre la Raza Humana.

Rodolf Laban¹⁴⁰

Para efectos del presente documento, se desarrollarán algunos de los puntos expuestos en la descripción del capítulo III de la puesta en escena, con las resultantes obtenidas en la investigación de la aplicación práctica de algunas de las herramientas que proponen dos estudios que provienen de la danza: Coreútica y Eukinética a la dirección teatral. Como ya dijimos en los capítulos anteriores, la primera de ellas se encarga de relacionar el espacio con el movimiento, mientras que la segunda, nos habla de las cualidades y dinámicas con las distintas combinaciones que emanan de los factores tiempo, espacio y energía que componen la acción. En resumen, la Coreútica indica en dónde nos movemos mientras que la Eukinética nos revela cómo nos movemos.

Los resultados se dividieron según cada teoría, sin embargo es importante recordar que tanto las nociones del espacio como las propiedades del movimiento se relacionan permanentemente, ya que ambos conocimientos son complementarios.

Las respuestas obtenidas se suscriben en tres campos de la dirección teatral. La primera desde el campo de la espacialidad a través de la Coreútica, la segunda en la dirección de actores a través de la Eukinética, y finalmente, la tercera abordada desde la aplicación práctica de estas teorías en la noción de ritmo de cada escena y en su comprensión total de la obra como espectáculo.

Es importante aclarar que los frutos vertidos en este capítulo son producto de las reflexiones del montaje *El Héroe N°45*, fase creativa de esta investigación, de la cual emanó un texto dramático con una estructura que posteriormente se completó durante la realización de la obra. En otras palabras, desde aquí surgieron escenas que se

¹⁴⁰ Laban, Rudolf. *El Dominio del Movimiento*. Editorial Fundamento, Edición revisada y ampliada por Lisa Ullman. Madrid, España. 1987. P.15

escenificaron a partir del texto, mientras que otras, provinieron del seminario de aproximación al lenguaje de Coreútica y Eukinética.

El trabajo se inspira en la tragedia de Antuco¹⁴¹ ocurrida el 17 de mayo del 2005 donde mueren por hipotermia cuarenta y cuatro conscriptos y un cabo, durante una maniobra militar bajo malas condiciones climáticas. La narración se basa en el día anterior al desastre y durante el mismo. Los hechos se informan a través de una escena central que se intercala con las situaciones vividas en la montaña.

¹⁴¹ Tolosa, Avelino. *Antuco: Historia de una tragedia*. Editorial Universitaria, 2006

4.1 Resultados obtenidos en la investigación Coreútica

4.1.1 Cruz dimensional y conciencia del espacio

Los resultados obtenidos no fueron inmediatos, se vieron reflejados paulatinamente en el proceso del quehacer cotidiano y en la práctica escénica. El primero de ellos corresponde a la noción de espacio en relación a la conciencia corporal del elenco en función de las herramientas que proporciona la cruz dimensional: trayectorias, orientaciones espaciales y volumen que ocupa un cuerpo en un área determinada. Esto responde a las preguntas ¿cuál es el recorrido que hace un actor al moverse?, y ¿cómo responden sus relaciones articulares en el espacio?

A partir del conocimiento de estas herramientas, se analiza la cruz dimensional en la práctica escénica a través de la experiencia de algunas escenas del montaje de *El Héroe N° 45*.

Cruz dimensional y conciencia corporal

Objetivo N°1

Desde la dirección teatral, crear conciencia en el actor acerca del espacio a través de la cruz dimensional, direcciones y trayectorias.

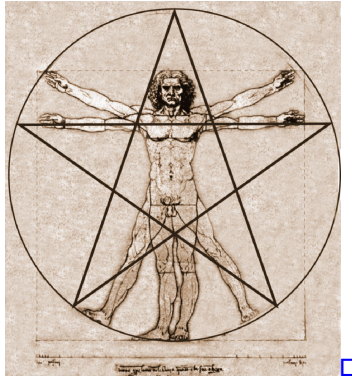
La cruz dimensional nos proporciona las herramientas básicas para comprender la tridimensionalidad del movimiento en el espacio. Determina las áreas de desplazamiento del cuerpo, ya sea, en un punto fijo a través sus segmentos corporales o avanzando en el espacio general que el intérprete tiene a su disposición.

Para comprender el origen de la cruz dimensional es necesario internalizarse en la visión geométrica de la arquitectura de movimiento que propone Laban. La primera de ella es la kinósfera o espacio personal:

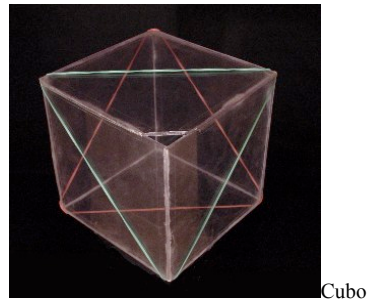
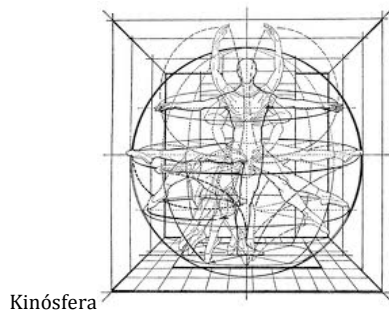
...que podemos alcanzar con los miembros corporales desde una posición erguida, sobre los dos pies, sin desplazarnos. Si

nos desplazamos, nos trasladamos necesariamente con nuestra kinósfera.¹⁴²

En segundo lugar deviene la figura del pentágono, que se crea a partir de la posición podálica del cuerpo abriendo al máximo las extremidades inferiores y superiores en el plano frontal, como lo plantea la siguiente figura:



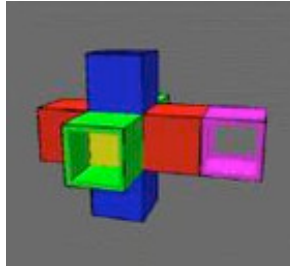
Sin embargo, al estar en un solo plano (frontal) no permite completar la idea de tridimensionalidad del movimiento en el espacio. Desde aquí se recurre a la figura del cubo que también es un poliedro regular con seis caras cuadradas y nos posibilita la aproximación visual del análisis de la tridimensionalidad. Cabe destacar, que para Laban lo importante de la utilización de la geometría es la comprensión de aprender a habitarlas¹⁴³ y no en la descripción de sus formas.



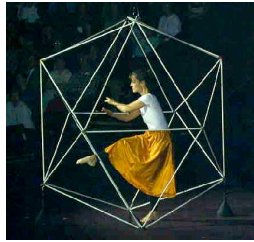
¹⁴² Cámara, Elizabeth; Islas, Hilda. "Pensamiento y acción". El método Leeder de la escuela alemana. Consejo Nacional para la cultura y las artes. INBA: p 148.

¹⁴³ Cámara, Elizabeth; Islas, Hilda. "Pensamiento y acción". El método Leeder de la escuela alemana. Consejo Nacional para la cultura y las artes. INBA: p 150.

Cubo dimensional



planos del cubo



icosaedro

Cuando el cubo se despliega aparecen las tres formas principales en las que Laban se basa para atender a la Coreútica. En la primera de ella se puede observar la kinósfera mientras que en la segunda el pentágono. Al abrirse el cubo se pueden apreciar los planos del movimiento y sus correspondencias que se manifiestan en la tercera y última figura que llamaremos icosaedro. Laban llega a la conclusión que este poliedro contiene todas las posibilidades del movimiento humano y a su vez incluye las formas anteriores, cuyo desplazamiento marca una cruz como diseño de piso o espacial que hace posible comprender las tres dimensiones en la que se realiza una acción o gesto interrelacionando con los planos que nos proporcionan las superficies de alto, ancho y profundidad.

En resumen, la comprensión de la cruz dimensional proporciona un lenguaje técnico tanto para el director como para su elenco en relación a las orientaciones espaciales, y permite visualizar con figuras de la geometría descriptiva la concepción de espacio habitándola desde su interior.

4.1.2 Cruz dimensional y orientaciones espaciales

En relación al objetivo planteado, alude a la pregunta dónde me muevo, cómo reconoce el cuerpo el espacio que ocupa y cómo transita en él. La cruz dimensional proporciona las orientaciones de arriba, abajo, adelante, atrás, lado derecho- lado izquierdo, y desde allí se responde a la interrogante inicial.

Para esta fase se utilizaron juegos didácticos de ejercicios de elaboraciones simples que dieran cuenta al actor del reconocimiento de su propio cuerpo en el espacio, de manera individual y colectiva. Se les hizo recorrer distintas áreas del recinto donde se ensayaba, observando detalladamente todo lo que contenía; correr con los brazos abiertos y luego cerrados, pasar por distintos recovecos de las instalaciones; transitar por debajo o sobre una mesa; agruparse todos en un lugar pequeño; salir a un territorio más amplio; ocupar un espacio y dibujar con una tiza cuál era el volumen que su cuerpo ocupaba; pasando por distintas posibilidades de traslados, más apretadas, más sueltas y holgadas, en lugares de orientaciones verticales u horizontales; analizar la percepción del espacio en un sitio atestado de objetos y en otro vacío; lograr conectarse con las sensaciones individuales de qué le ocurre al cuerpo en una superficie abierta y en otra cerrada; desde allí descubrir qué sentimientos evocan en el cuerpo y dónde se localizan; cómo se manifiestan, etc.

Luego, con el uso de las trayectorias la propuesta se dirigía a reconocer la huella o estela invisible que deja el cuerpo al trasladarse en el espacio con un volumen acotado. Por ejemplo, lograr visualizar las imágenes que dejaba el actor en el espacio moviendo sólo un segmento o el cuerpo en su totalidad. Esta tarea no fue fácil de imaginarla y concebirla por sí misma, pero sí pudo lograrse con la ayuda de la observación de los otros compañeros. Esto quiere decir que el resultado que se deseaba provocar en el actor es que fuera él mismo quien se diera cuenta de la estela o huella que dejaba al moverse. Sin embargo, no fue posible cumplirlo al menos durante las primeras sesiones como lectura de análisis a primera vista, pero sí fue posible de reconocerse en la descripción de los demás. Los otros actores eran quienes ayudaban a completar la información sobre el diseño de piso y el tipo de trayectoria que ocupaba: línea recta (*droit*), curva (*ouvert*) rotación (*rond*) sobre su propio eje con o sin desplazamiento (*tortillé*).

Finalmente, se cumple con el objetivo de llegar a la comprensión de kinósfera, como aquella esfera que nos envuelve por completo de la cabeza a los pies, y que se define por el rango articular que nos permite movilizarnos. Para complementar esta actividad se establecieron una serie de relaciones con las disposiciones geométricas que nuestras estructuras ósea y muscular realizan al movernos y desplazarnos. Con esto

completábamos la relación del cuerpo y las dimensiones que crea en el espacio: trayectorias diseños de piso y volúmenes a través de la noción de kinósfera.

Paralelo a esto, también estaban involucradas las sensaciones y emociones que suscitaban en cada traslado. Las reacciones corporales y emotivas eran múltiples, y las más frecuentes estaban asociadas a la libertad, angustia, enfado y tristeza.

A través de las experiencias anteriormente descritas, cabe señalar dos puntos importantes para este estudio. El primero, en relación al espacio y cuerpo, que se manifiesta mediante estados corporales que trasciende su fase mecánica-funcional, inclinándose a lo expresivo. Mientras que en segunda instancia, aborda la conexión entre espacio y emociones, cuyo fundamento lo proporciona Leeder en su análisis del movimiento a través de la Eukinética. Vale decir, a todo lo que ocurra en el espacio, el cuerpo le dará un valor interpretativo de significación y el actor, por su naturaleza, le otorgará un lugar en su psiquis que luego el cuerpo pueda traducir a través de un gesto, movimiento u acción como una respuesta frente a un estímulo externo en su conexión con el área que ocupa.

La observación inicial a la que apunta este primer objetivo es hacer un reconocimiento de lo que el intérprete siempre tuvo a su disposición: el espacio, pero ahora bajo la concepción de volúmenes, trayectorias y planos. Dicho de otro modo, la huella que ocupa el cuerpo en una superficie determinada, ya sea, en el lugar o en pleno movimiento con o sin desplazamientos.

Los resultados obtenidos en esta fase de la investigación, permitieron contribuir un lenguaje en común entre el director y su elenco, pese a que no todos los contenidos sobre el volumen que ocupa un cuerpo en el espacio estaban completamente adquiridos por parte de los intérpretes. Esta noción se clarificó cuando se inició la fase de improvisación de las escenas utilizando el concepto de cruz dimensional como herramientas de orientación espacial. De este modo se logró obtener un diseño de piso con una planta de movimiento en tres dimensiones: alto, largo y profundidad. Esta es una información concreta que queda técnicamente establecida entre el director y sus intérpretes.

4.1.3 Trayectorias y volúmenes: su valor en la escena

Luego de la fase exploratoria de la aproximación al lenguaje de Coreútica y Eukinéctica, se iniciaron partituras corporales con motivaciones más próximas a la tragedia de Antuco. Fue así como uno de los actores creó un ejercicio que simulaba una situación de encierro¹⁴⁴ en la cual se despertaba en un ataúd representado por una caja alargada. La sensación que el intérprete destacó fue la angustia, la asfixia, el ahogo, el encierro, y el estado que deseó manifestar corporalmente era la catatonía, que primero adquiría conciencia mental pero sin la voluntad sobre su cuerpo. En el transcurso de la secuencia, el cuerpo pasó de inerte a tener movimientos involuntarios los que de a poco fue dominando.¹⁴⁵ La decisión del actor de trabajar en un espacio reducido, de inmediato le proporcionó el estado psicológico y físico que quería experimentar. Pasó de una condición serena, quieta e inactiva a su opuesto intranquilo, angustiado y activo. Sin embargo, la progresión en el tiempo fue un elemento que detonó la corporalidad, ya que permitió ir desarrollándola incorporando en cada gesto detalles a los que los maestros Laban y Leeder llamaron matices.

Esta es otra evidencia de que la Coreútica y la Eukinéctica están intrínsecamente relacionadas, y que los factores del movimiento (tiempo, espacio y energía) no operan independientemente de las orientaciones espaciales y de lo que estas provocan en el cuerpo. El espacio afectó las respuestas corporales del actuante y se manifestó en la ejecución de las acciones en comunión con el estado corporal que le producía la sensación de peso y encierro ejecutada a través del tiempo lento.

El orden del análisis que reconoció el intérprete luego de haber realizado la experiencia, surgió a partir de las emociones que le provocó la reclusión en el espacio pequeño. Posteriormente, realizó un recorrido en función de las respuestas corporales, y muy paulatinamente revisó las nociones de volumen, espacio, trayectorias y kinósfera las que fueron completadas con la observación del resto del elenco.

¹⁴⁴ Pese a que esta no es una situación motivada por la tragedia de Antuco, el actor relacionó el encierro con la sensación de congelamiento y desesperación.

¹⁴⁵ La propuesta del actor estaba basada en la *película Kill Bill*, sin embargo, lo que se rescató fue el compromiso emocional alcanzado y los resultados obtenidos a nivel físico de los que se sacaron interesantes conclusiones.

La elección de este ejercicio permitió observar la secuencia de movimientos y comprender visualmente qué le sucedió al actor en cuanto al estado alcanzado. Le solicitamos al intérprete realizar la misma secuencia de acciones bajo la misma progresión temporal pero sin el encierro de la caja. Los resultados fueron similares a la vez anterior. Esto facilitó ver y analizar las siguientes reacciones corporales:

- a) Observar cómo se comportaba el cuerpo en ese espacio pequeño y reducido. El análisis se estableció desde la funcionalidad del espacio y desde la descripción de las trayectorias y direcciones que tomaba el movimiento.
- b) En qué parte del cuerpo se acumula la angustia que se inició en el estallido de los ojos, luego se esparció por todo el rostro hasta viajar al pecho y hacerlo llegar a las piernas. El actor estaba tan consciente del estado que le provocaba el encierro, que fue capaz de hacerlo viajar por todo el cuerpo. El recorrido fue legible a la vista de los demás actantes.
- c) La ejecución de movimientos involuntarios como golpes de corriente que atravesaban las piernas y brazos como una forma de despertar el cuerpo y ponerlo en alerta. Se veían como impulsos eléctricos que se originaban en distintas partes del cuerpo. Esto daba una lectura kinética con atisbos de trayectorias y direcciones, volviendo a la funcionalidad del espacio.
- d) A partir de este estado, en este caso proporcionado por la angustia y el encierro, era capaz de producir otra disposición corporal. Se observó un atisbo de mayor presencia de lo interpretativo, a través de la ejecución de las acciones en tiempo lento, lo que permitió un mejor manejo y consciencia corporal a cerca de lo que se estaba haciendo, dando cuenta de la transformación del intérprete.
- e) Desde un estado corporal es posible generar toda una atmósfera transmisible al resto de los espectadores.
- f) Partiendo de la base de que el espacio determina la corporalidad, este ejercicio ratificó que esa comprensión provenía de la movilidad articular, y que si se





- observan los movimientos desde los segmentos del cuerpo, es posible percibir de manera más consciente la noción de volumen y kinósfera.
- g) El intérprete reparó que le hacía sentido establecer de manera concreta y técnica los parámetros del espacio y volumen que ocupó en esa situación específica, teniendo en cuenta de que nunca se paró del lugar y que todos sus movimientos eran aproximadamente cinco cm sobre su nariz, cinco cm hacia los lados y cinco cm hacia arriba y abajo (aproximadamente). Esta consideración hay que tomarla en cuenta al momento de hablar de la cruz dimensional.
 - h) Cuando el actor repite la misma acción bajo estas circunstancias, la limitante del espacio le hizo pensar mucho más allá en cómo iba a administrar las pocas posibilidades de movimiento, lo que lo obligó a disponer de manera consciente del factor energía relacionada con uno de los elementos que la componen que es el peso, ambos componentes pertenecientes a la Eukinética que se conecta con el uso del espacio en la Coreútica.
 - i) Lo que los otros compañeros del elenco observaron, es que las limitaciones de la situación del ejercicio se podía enriquecer mucho más, en cuanto tomaran consciencia del estado que les proponía el espacio y del uso eficiente del área de trabajo de movimiento. Realmente mostrar una variedad de matices y una progresión temporal en la acción que pudo contribuir en darle sustancia a una secuencia de gestos y movimientos. Esto también es conocido como partitura corporal.
 - j) Finalmente, la experiencia lleva a la conclusión de que una limitante u obstáculo puede estar al servicio del pretexto teatral y ayuda a enfatizarlo. Por lo tanto, trabajar con el obstáculo no es sólo un desafío que implique buscar soluciones ingeniosas en la puesta en escena, sino que además, puede significar un puente entre el texto y lo que el director quiere proponer.

Desde esta mirada, se puede decir que fueron exitosos los avances obtenidos en esta fase, pues se dio inicio a un análisis del movimiento con un lenguaje técnico y específico en la relación del cuerpo con direcciones, trayectorias y volúmenes. Pero sin duda, lo más

significativo fue descubrir que la función material del espacio define la acción y determina al cuerpo. Por lo tanto, reconocer estas orientaciones asegura una conexión interna del actor con mayores posibilidades interpretativas.

4.1.4 Coreútica y trayectorias espaciales

Laban nos propone en su libro *Choreutics*, las cuatro terminologías básicas en relación a las trayectorias de movimiento y diseños de piso.

			
Droit (straight)	Ouvert (curved)	Tortillé (twisted)	Rond (rounded)

They are standard form which recur in all human movements including those organised in scales, and they may evolve in space in one or several zones of the limbs.¹⁴⁶

Esto no quiere decir que sólo nos movemos en una de esas disposiciones, sino que gracias a nuestra anatomía tenemos la capacidad de utilizar estas formas y combinarlas en un mismo movimiento. Sin embargo, para tener la conciencia de estas cuatro formas se requiere experimentarlas y reconocerlas individualmente mediante ejercitaciones sencillas de desplazamientos. Para el caso del *El Héroe N° 45*, en el período del Seminario de Inducción de aproximación al lenguaje, se estableció desde un inicio la trayectoria Droit, o sea, línea recta, en todas las actividades grupales y algunas individuales, debido a la característica de los personajes: militares.

Esta decisión fue tomada en base a las necesidades de la corporalidad que se requería para llevar a cabo el proyecto creativo, pues se trataba de que los actores construyeran sus personajes como conscriptos, vale decir, aprendiz de soldados. La disciplina militar obedece en su mayoría a acciones que se establecen desde la obediencia y está sujeto a

¹⁴⁶ Laban Rudolf, *Choreutic*. Annotated and edited by Lisa Ullmann. Macdonald and Evans. 1966. P 83. *Son una forma estandarizada que se repite en todos los movimientos humanos incluyendo a aquellos organizados por escalas y puede ser que estos evolucionen en el espacio en una o varias zonas de las extremidades.*

una serie de códigos, que se visibilizan en el cuerpo a través de la verticalidad, cuya unidad básica es la orden que atraviesa a toda la jerarquía castrense.

El uso del espacio es más bien periférico que central, en otras palabras es más externo que interno ya que el foco está puesto en todas las superficies alejadas del cuerpo. Por esta razón, se decidió realizar una serie ejercicios que lograran establecer la comprensión de esa corporalidad y el manejo consciente de la línea recta en sus acciones, sobre todo cuando se trataba de la subordinación ante un superior.

Profundizando este punto, se puede decir que la cuestión militar es la obediencia sin cuestionamiento cuya unidad básica es la orden y su manifestación no radica sólo en acatarla, si no que además, se traduce en señales corporales claras, con acentos fuertes y acotados que reafirman la subordinación de un soldado frente a un superior. Este nivel de respuesta se ve reflejado en el tono muscular que se mantiene como una alerta constante ante cualquier mandato.

En resumen, tomar la decisión de trabajar en base a una trayectoria espacial específica determina la corporalidad de un personaje, que el actor debe capturar para expresarse desde ese lugar. El director tiene la misión de entregar las coordenadas claves para que el actor se aproxime a esa corporalidad, pero por sobretodo saber dónde se desarrollará, si se trata de un espacio abierto o cerrado, ya que el lugar de la acción también determina la dramaturgia corporal entendida como respuesta del cuerpo a una superficie o área específica.

La sugerencia para dirigir trayectorias droit (líneas rectas), se puede traducir en experimentar al máximo el uso de la línea recta en todos los segmentos corporales, evitar los quiebres; la dirección de las extremidades inferiores y superiores deben ser periféricos cerrando con precisión en cada gesto. En otras palabras, tener consciencia desde dónde se origina el movimiento y hasta dónde termina, vale decir, punto de inicio y punto de término del movimiento. Es vital mantener la columna vertebral en su eje vertical y recta, pues es desde aquí donde se administra el tono muscular. Pero lo más relevante en esta recomendación, es tomar en cuenta que las trayectorias espaciales contribuyen a definir el tipo de locomoción de la corporalidad de un personaje.

4.1.5 Cruz dimensional en la práctica escénica

Lo interesante que la cruz dimensional nos proporciona, es la observación del movimiento en tres dimensiones a través del cruce de los planos en la realización de gestos o acciones. Ofrece direcciones arriba y abajo; adelante y atrás; lado derecho y lado izquierdo. En otras palabras, altura, profundidad y ancho. Estas son las tres longitudes en las que nos movemos, son tres medidas a través de las cuales podemos referirnos de manera técnica al espacio. Acá volvemos a uno de los objetivos centrales de esta tesis: crear un lenguaje común y técnico entre el director y su elenco para referirse a la tridimensionalidad del área donde se suscriben las acciones.

En resumen, la cruz dimensional proporciona a la dirección teatral la orientación espacial de las acciones, con el propósito de seguir avanzando en la arquitectura de las escenas. Pero por otro lado, también posibilita al director comprender el espacio desde una mirada concreta a través de las imágenes que facilitan las figuras geométricas con las que Laban introduce esta teoría. Esta visualización es transmisible al elenco permitiendo avanzar en la puesta en escena. En otras palabras, para la dirección teatral la Coreútica a través de la cruz dimensional se transforma en una herramienta eficiente en la composición y la administración del espacio.

A medida que avanzaba el montaje, esta herramienta fue cobrando importancia pues logró establecer una panorámica general en la orientación espacial de la obra completa con el objetivo de obtener la mayor capacidad expresiva del espacio en cuanto a su eficiencia y la mayor cantidad de contrastes, alturas y niveles por donde se desplaza la acción dramática¹⁴⁷. Esto contribuyó a crear un mapa del total de las escenas, apuntando a las transiciones o situaciones que eran extensas o no brindaban un aporte a la obra. Dicho de otro modo, entregó los primeros atisbos del ritmo del montaje y los ajustes que debían hacerse.

Bajo esta perspectiva, se logra visualizar un beneficio de esta teoría mediante la herramienta de la cruz dimensional en el campo de la espacialidad en la dirección teatral.

¹⁴⁷ Se comprende esta noción desde el lugar de donde emane la acción. Se le agrega el apellido “dramático” cuando pasa del campo ordinario (de la vida cotidiana) a extraordinario (extra-cotidiano), y se le incorpora un significado que trasciende a su función cotidiana o funcional. Es capaz de develar el mundo interior del sentir de un personaje.

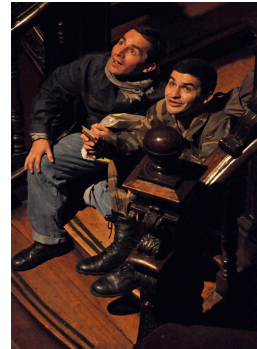
Se trata del diseño de piso que se va conformando en cada escena. Si realizamos un croquis simple de la planta de movimiento de cada cuadro, nos dará como resultado una panorámica general del esqueleto de la obra completa. La mirada que nos proporciona el análisis del espacio desde esta herramienta, permite al director ubicarse en dos posiciones desde los detalles más cercanos a la construcción de la escena hasta la visualización general de la estructura del montaje. Deambular en estas dos perspectivas, proporciona una aproximación del manejo y control del espacio. Esto crea según nuestra experiencia, un grado de consciencia de la utilización de este factor en la escena, y desde aquí recién se puede comenzar a pensar en una posible construcción de una poética del espacio. En este sentido, la cruz dimensional proporciona un mapa que es posible visibilizar en un papel las entradas y salidas de los personajes durante el montaje. Llevar al máximo la capacidad expresiva del espacio al menos en su función material para que posteriormente le otorgue una significancia que aporte a la puesta en escena.

Es responsabilidad del director la toma de decisiones en cuanto a la ubicación y orientación de la puesta en escena, y no dejar al libre albedrío ni menos que la determinen los actores.

4.1.6 Experiencia de aplicación de la cruz dimensional en el montaje

El no pensar el espacio donde se desarrollará una escena, puede traer consecuencias importantes de pérdida de tiempo valioso para el montaje y provocar un desgaste innecesario en los recursos y en los actores. Este fue el caso de la escena inicial de la obra *El Héroe N° 45* del proceso práctico de esta tesis, durante el encuentro entre los personajes protagonistas de la historia. Salazar, que experimentó los embates de la tragedia en la enfermería del regimiento, y su compañero Tapia, que sobrevivió a la tormenta en la montaña. Luego de muchos años se reencuentran y a través de los recuerdos dan curso al espectáculo.

El problema no se encontraba en el planteamiento de la situación, más bien, la dificultad se centró en la ambigüedad del espacio que el texto proponía como lugar para el desarrollo de la acción.



Originalmente la planta de movimiento se producía en un espacio abierto, en medio de un pueblo al sur de Chile. Sin embargo, que por razones de fuerza mayor al no encontrar una sala donde realizar el montaje, se debió optar por el foyer de la casona donde se ensayaba, la que contaba con dos niveles y una escalera que debieron incorporarse en la puesta en escena. El problema al que se hace referencia, fue que tomó demasiado tiempo organizar y desarrollar esta secuencia, ya que por un lado, se trataba del primer acontecimiento que abría la obra, y por otro, el lugar propuesto por el texto era muy literario y hacía difícil la correspondencia con el espacio físico donde se generaba el resto del espectáculo que era el regimiento y el volcán Antuco lugares concretos, imaginables y factibles de evocar en una escenificación.

Casi al final de este proceso se pudo resolver la situación, la que se logró trasladando la escena al espacio físico real donde se ejecutaría la acción, la que se centró en la entrada del foyer y primer descanso de la escalera. Así se pudo materializar de manera casi automática sin que se viera forzada o fuera de la trama que se deseaba plasmar. Lo que parece de perogrullo, de establecer el lugar físico en cualquier situación teatral, puede tener un alto costo en la administración del tiempo que se emplee en desarrollar el contexto donde se quiere ambientar la escena, ya que al no contar con la zona concreta

donde desenvolverse, el actor puede perderse fácilmente y no solo en el sentido espacial, sino que además, en el sentido del discurso de la propuesta.

Abordando la experiencia desde esta última perspectiva, la cruz dimensional puede proporcionar una guía de desplazamientos y trayectorias simples que no entorpezcan la labor actoral de los intérpretes, sino más bien, los ayude en construir todos los nexos posibles entre acción y personaje; interrelación de personajes; lugar-objeto y personajes, en el sentido de ubicación y orientación espacial. La instrucción del soldado Tapia era no dejar ir bajo ninguna circunstancia a Salazar, mientras que el objetivo de Salazar era no enfrentar a Tapia. Ambos tenían trayectorias y direcciones opuestas y enfrentadas. El soldado venía bajando las escaleras, mientras que el otro subía por ellas. Allí se produjo el inevitable encuentro.

4.1.7 Conclusión de objetivo

La cruz dimensional aporta orientaciones espaciales al actor estableciendo trayectorias que suscribe las áreas donde opera la acción. Esta información básica se traduce en diseños de piso entendida como el dibujo que deja un cuerpo al moverse según su desplazamiento, vale decir, línea recta o droit, curva u ouvert, circular o rond, sin figura definida o tortillé. Establece además, niveles y direcciones que proporcionan la ubicación del movimiento en la tridimensionalidad del espacio, o sea, alto, ancho y profundidad.

Todos estos elementos permiten estructurar un análisis básico de consciencia corporal del actante en relación a su planta de movimiento. En este sentido se convierte en una herramienta de trabajo entre el director y su elenco, optimizando el recurso tiempo, facilitando la entrega de instrucciones, proporcionando un lenguaje técnico de entendimiento, pero lo más valioso, se traduce en un instrumento de fijación del recorrido de la acción.

Cabe acotar, que es imprescindible que la acción y el diseño de la planta de movimiento provengan del actor y no sea impuesta por el director. El trabajo del director es moldear la propuesta y precisarla con los instrumentos que proporcionan estas teorías. De este modo se corre menos riesgo de que las actuaciones sean artificiales y pierdan su carácter orgánico.

4.2 Coreútica y espacialidad en su función material y aproximación a una poética personal del espacio

El presente apartado nos permitirá profundizar la relación de la Coreútica con uno de los campos de la dirección teatral: la espacialidad. Se establece un recorrido desde la función material del mismo para lograr un acercamiento a una poética personal del trabajo del director en el espacio. Para ello se analizará la noción de poética y se estudiarán qué factores de la Coreútica facilitan su constitución para su análisis en la puesta en escena.

4.2.1 Coreútica y espacialidad

Objetivo N°1

Desde la Coreútica, establecer la relación entre el campo de la espacialidad de la dirección teatral como un posible acercamiento a la construcción de una poética personal del espacio.

Este objetivo busca proporcionarnos las relaciones entre Coreútica en su aplicación a la dirección teatral a través del campo de la espacialidad, como punto de partida de un posible acercamiento a una construcción de una poética propia del espacio en el trabajo del director de escena.

En este sentido, no se logra establecer más que las sospechas de cómo pueden operar los rudimentos de la Coreútica en la construcción de una espacialidad escénica para lograr manifestarse en una poética personal del espacio. Esto requiere de años de experiencia en la dirección, para distinguir aquellos signos que se repiten como elementos que fundamentan la composición teatral de un director. Sin embargo, sí se puede utilizar las herramientas del análisis del movimiento en la elaboración en una puesta en escena, observando y examinando los rasgos que caracterizan la manera de componer el espacio de un director. Por ello, es importante abrir estas conjeturas pues nos permiten propagar otras dimensiones de la Coreútica en relación al campo de la espacialidad, no sólo para optimizar la administración del espacio o para comunicarnos con un lenguaje técnico entre director y actores, en su fase funcional, sino que además, trascender a ello, logrando una transformación de la superficie escénica como vehículo canalizante del discurso teatral.

Mediante el análisis de las trayectorias y diseño de piso que utiliza un director en sus obras, se pueden observar preferencias que se repiten como modos de construcción del espacio y del sentido que éste le otorga a la dirección escénica, manifestados en el montaje. Los rasgos a los que se hace referencia, responden a la pregunta de la tendencia de ocupar el espacio de manera cerrada o abierta; espacio vacío o con escenografía; qué tipo de escenografía ocupa: de grandes proporciones o llena de detalles, etc. Todo esto va a determinar el campo de movilidad del actor y cómo éste responda a él, pues el espacio es uno de los elementos que determina la dramaturgia corporal.

A continuación, algunas pesquisas en torno a la aplicación de la Coreútica en el campo de la espacialidad como mecanismo de observación para la aproximación en la construcción de una poética personal del trabajo del director en el espacio.

4.2.2 Definición de espacialidad

Laban en ninguno de sus escritos realiza una definición específica de espacio. Trabaja con el concepto desde el punto de vista práctico. Sin embargo, muy tempranamente logra separar la noción de espacio para la Coreútica entendida como la superficie que contiene la tridimensionalidad del movimiento, el cual queda plasmado o dibujado a través de las orientaciones espaciales de la cruz dimensional. Por otro lado, desde la Eukinéctica comprende al espacio como un factor del movimiento, vale decir, en su modalidad central o periférica de acuerdo a dónde dirija el foco el intérprete. Será central si el actante dirige su atención hacia la línea media del cuerpo, y periférico si sale de él.

Esta descripción nos habla de la noción de espacio, pero no de espacialidad como lugar físico de la escena sino comprendida desde la práctica escénica del cuerpo en una superficie determinada por vectores físicos que le atraviesan. Laban confecciona sus teorías pensando en la puesta de escena e interpretación artística pero no es su disposición espacial sino más bien desde el uso de los recursos de la tridimensionalidad del espacio (alto, ancho y profundidad) y cómo le afecta al cuerpo. El investigador Húngaro desde ese lugar define la composición.

Sin embargo, Patrice Pavis analiza la noción de espacio y nos conduce a distintas categorizaciones que nos permite comprenderlo desde su utilidad hasta sus significaciones que éste puede tener para la escena. Inicia su estudio entendiendo el lugar físico del edificio teatral y sala de espectáculo y define el espacio escénico como lo que visiblemente es perceptible por el público como escenario:

El espacio escénico nos es dado por el espectáculo, ahora y aquí, gracias a unos actores cuyas evoluciones gestuales circunscriben este espacio escénico.¹⁴⁸

Incorpora límites y formas que nos ayuda a organizarnos estructuralmente para entender su funcionamiento y las relaciones que desde allí emanan en el acto del espectáculo. Pero lo que es particularmente interesante que toda esta articulación está pensada desde el espectador:

El teatro siempre tiene lugar en un espacio delimitado por la separación entre la mirada (el público) y el objeto mirado (el escenario). El tipo de juego o no juego es definido por cada tipo de representación y de escenario; a partir del momento en que el espectador atraviesa el umbral de la sala, abandona su papel de mirador para convertirse en alguien que participa en un acontecimiento que ya no es teatro, sino, juego dramático* o happening*; entonces el espacio escénico y el espacio social se confunden.¹⁴⁹

Y más adelante continúa:

El círculo -en el que se inspira el teatro griego, construido y horadado a veces aprovechando el flanco de una colina- reaparece posteriormente siempre que la participación no esté limitada a la de la mirada exterior sobre el evento.

¹⁴⁸ Pavis, Patrice. *Diccionario del Teatro Dramaturgia, Estética y Semiología*. Editorial Paidós Ibérica. Madrid, España. 1984. p.171

¹⁴⁹ Idem (Límites y formas), p.171 (Ubersfeld, 1977a.p.153)

Entonces el ángulo y el cono óptico que une un ojo y una escena se convierten en el vínculo entre público y escenario.¹⁵⁰

Pese a que el espacio escénico es compartido entre el espectador, la puesta en escena y los actantes, mantiene su característica de ser inviolable. Sin embargo, el público también participa de su transformación, en otras palabras, el espacio afecta además al público. Por ello se reitera la responsabilidad del director de administrarlo como recurso estético que nos hace dialogar con el campo de la visualidad en la dirección teatral, pero también es importante saber dónde se localizará al público ya que desde allí se percibirá el punto de vista del espectáculo.

Es interesante la mirada de Pavis que señala en la cita anterior sobre su análisis del teatro griego, dos principios de la composición coreográfica para dividir el espacio: el círculo (al que es congregado el público) y el ángulo (que es la conjunción de dos líneas que conforman el escenario). Estos son dos fundamentos que provienen de la física, a los que Laban también acude pero no desde la delimitación del espacio según el lugar del espectador, sino desde la organización del espacio dentro de la escena, y lo traduce como trayectorias y diseños de piso con sus respectivas orientaciones espaciales. En este sentido Laban es mucho más específico y técnico.

Ambos autores coinciden en que el espacio escénico es el lugar donde transita el actor entre la escenografía y el área de la acción, pero está basado en la sugerencia del contexto a expresar según Laban y el texto según Pavis, por lo tanto es una construcción imaginaria- abstracta que el espectador debe completar. Para el teórico francés, llama a esto espacio ficcionado, vale decir, espacio dramático y desde esta zona específica Laban realiza su emplazamiento en relación a la Coreútica abriéndose un nexo de trabajo hacia el campo de la espacialidad en la dirección teatral.

¹⁵⁰ Pavis, Patrice. *Diccionario del Teatro Dramaturgia, Estética y Semiología*. Editorial Paidós Ibérica. Madrid, España. 1984. p.171

Prosiguiendo con Pavis, define al espacio teatral como la relación dinámica entre el espacio dramático y escénico. Esto nos permite tener en cuenta dos posibilidades sobre el manejo de este recurso que el autor lo relaciona con:

El espacio *significante* concretamente perceptible y el espacio *significado* exterior, el cual debe referirse de un modo abstracto para entrar en la ficción (*espacio dramático*).¹⁵¹

La constitución de este espacio figurativo o ficcionado que propone Pavis como la interdependencia constante entre el lugar de lo escénico y lo dramático, se produce tanto desde el espectador como del director y los actantes. Mientras que Laban, nos conduce a investigar desde el intérprete sobre su propia experiencia en el espacio en el territorio de lo escénico para construir el territorio dramático, y desde allí transmitir y manifestar su práctica y aprendizaje al público bajo la mediación del coreógrafo. Ambos autores coinciden que para lograr esa simbiosis se requiere del diálogo permanente de esas dos significaciones del espacio. Lo que marca la diferencia, es que Laban orienta sus estudios hacia el espacio dramático, pero no pierde de vista que esa realidad es proporcionada por las condiciones del espacio escénico a través de la experiencia vivencial del actor-bailarín.

Pese a que estas categorizaciones son específicas, Pavis no rigidiza la noción de espacio del teatro, lo abre a las posibilidades de manifestación de los sentidos. Anuncia la construcción de otros tipos de espacio como el onírico, entendiendo que la necesidad de la imaginería surrealista no alcanza a expresarse o manifestarse desde la verbalidad. Este es otro punto donde coinciden los autores. Laban en su libro *El Dominio del Movimiento* es muy acucioso en cuanto a precisar técnicamente la estructura del esfuerzo que genera un movimiento, incluso para el bailarín, el actor o mimo. Sin embargo, su visión logra traspasar estas herramientas a la interpretación escénica, llevando a que el elenco sea capaz de vivir su propia experiencia mediante el reconocimiento de volúmenes, trayectorias y diseño de piso y crear así el anhelado espacio dramático.

Pero quien agudiza esta descripción de espacio teatral como el lugar de la ficción es Anne Ubersfeld en su texto *La Escuela del Espectador*, cuando lo escribe como:

¹⁵¹ Idem (Funcionamiento del espacio escénico) p. 172.

...el espacio escénico es la imagen, el simulacro de un lugar del mundo, está vinculado a lo ficcional. Debido a que una escena cuente una historia que debe ocurrir en un lugar determinado, el espacio escénico tiene la misión de figurar (de imitar) el lugar de la ficción. Además, la ficción está cercana a lo verosímil, con una conformidad real o pretendida con el mundo, y espacio escénico se define como la imagen de un lugar en el mundo.¹⁵²

Esta mirada que nos propone Ubersfeld acerca del espacio escénico nace de la afirmación que la autora hace:

El teatro es siempre mimesis de algo, el espacio teatral es siempre mimético. Pero evidentemente sería un error imaginar que el espacio es siempre mimesis de un lugar concreto del mundo, a pesar del hábito teatral occidental que perpetuamente lo imagina como tal.¹⁵³

Bajo nuestro punto de vista, es importante esta consideración pues apunta a la esencialidad del espacio escénico que debe suministrarnos indicadores precisos para articular las relaciones entre los personajes y la situación a representar, comprendida como lo menciona Ubersfeld: el universo referencial, que es todo aquello que la escena no cuenta, por tanto, lo informa a través del espacio. Busca proporcionarnos el efecto de realidad pero con la consciencia de que lo que muestra es un mundo reducido del espacio social del personaje.

Volviendo a Laban, el análisis que realiza acerca del espacio a través de su teoría de la Coreútica, lo basa sin duda en los suministros que este le ofrece como “espacio vacío” sin escenografía, pero no deja de mirar que dichos elementos que lo conforman en su tridimensionalidad, contiene en sí mismo componentes que lo significan y que al cruzarse con otros campos propios de la dirección coreográfica y de la dirección teatral como la visualidad, la musicalidad, la iluminación y el vestuario, lo compromete y re-significan.

¹⁵² Ubersfeld, Anne. *La Escuela del Espectador*. Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España. 1997 p. 73.

¹⁵³ Ubersfeld, Anne. *La Escuela del Espectador*. Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España. 1997 p. 73.

Tanto Pavis como Ubersfeld llegan a la conclusión que el espacio escénico es el lugar físico donde se mueven los actores, pero la investigadora teatral lo definirá como:

...el conjunto de los signos provenientes del lugar escénico y que encuentran en él, su lugar.¹⁵⁴

Entonces lo que interesa para este capítulo es identificar en qué lugar del campo de la espacialidad de la dirección teatral la Coreútica, como teoría de análisis del espacio brinda su aporte. Como ha quedado demostrado en los párrafo anteriores, Laban trabaja sobre la base del espacio escénico pero dirige su mirada hacia el espacio dramático donde el conjunto de signos transforman la superficie teatral y lo ficcionan. Este procedimiento lo realiza desde el cuerpo del actante sin apoyo de lo escenográfico, sino con aquellos signos mínimos y esenciales que son gatillados y producidos por el mundo interno del intérprete. Por lo tanto Laban, propone el universo referencial para completar la idea de espacio como lugar físico de la acción desde lo que le sucede al actor-bailarín y su carga emotiva. Aquí nuevamente se cruzan las teorías de Coreútica y Eukinéctica se colaboran entre si.

4.2.3 Definición de poética

Una poética puede ser entendida como un conjunto de procedimientos que articula varios conceptos generales que conforman una manera de “hacer” o trabajar. Para comprender esta serie de rudimentos podemos acudir al origen incuestionable de esta práctica que se encuentra en Aristóteles. El filósofo realiza un análisis desde la tragedia griega como género desde el texto, vale decir, de las distintas formas y prescripciones que se manifiestan en las artes poéticas.

Pero es Paul Valéry quien revaloriza la poética no como un conjunto de reglas rígidas que determina las formas de hacer arte. La propuesta del autor se origina desde el “hacer o poiein” como objeto de estudio de la creación artística entendida como producción. Por un lado analiza el producto de la obra en su relación autor-obra-lector (para nuestros efectos autor-obra-espectador). Por otro, le otorga un valor a la realización a través de

¹⁵⁴ Ubersfeld, Anne. *La Escuela del Espectador*. Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España. 1997 p. 65.

especialistas que buscan garantizar su transmisión en el tiempo para otras generaciones. Esta valorización se encuentra determinada por factores políticos y sociales, vale decir, fuera de la creación colocando la mirada sobre el efecto que causará la producción artística en el espectador.

Lo anteriormente señalado nos permite compartir aspectos de la poética en relación a que pueden ser llevados a la puesta en escena. Se toma de Pavis las orientaciones basales de su origen y forma como estructura que deviene del análisis aristotélico de la tragedia entendiendo que hay un intercambio entre el actor y el espectador. Este aspecto es reforzado de algún modo con lo que nos enuncia Paul Valéry en relación al carácter de valor que le brinda un tercero a la producción de la obra y la modifica. Se añade a esto el aporte de la función poética dentro de la intervención de Anne Ubersfeld, que proviene de Roman Jakobson comprendiendo que se centra en el mensaje cuyo objetivo es provocar en el espectador una emoción determinada.

Pero finalmente, la visión de poética que abarca una definición operacional y se aproxima hacia nuestro quehacer teatral es la de Abel Carrizo Muñoz quien nos indica:

Desde el punto de vista contemporáneo, por POÉTICA entenderemos un segmento de la Estética en tanto se constituye como un discurso explícito sobre los modos de producción y expresión articular de un o varios creadores.

También puede contribuir una poética, el conjunto de rasgos formales implícitos y/o deducibles de un conjunto o serie de obras de uno o un colectivo de artistas. Por lo tanto, la poética considerará en un conjunto de características o principios formales recurrentes que configuran un sistema expresivo específico e identificable. Eventualmente puede ir acompañada de manifiestos y/o enunciados metodológicos técnicos y/o procedimentales específicos, generados con el propósito de cautelar la existencia de la poética postulada.¹⁵⁵

¹⁵⁵ Carrizo Muñoz, Abel. *Apuntes personales*, 2009

Tomaremos como referencia esta última cita ya que alude al campo disciplinar desde una parte de la estética. Se atenderán a los conceptos *modos de producción y expresión* (aludiendo a los procedimientos formales o técnicos de una manera de trabajar el espacio); *conjunto de rasgos explícitos y/o deducibles* (comprendiendo los elementos que se manifiestan en su conjunto visibles o no en la obra); *características o principios formales recurrentes que figuran un sentido específico e identificable* (puntualizando los elementos que se manifiestan en la obra y que son ineludibles de visualizar), todo esto con el fin de elaborar una definición de poética del espacio comprendida desde la Coreútica.

Los modos de producción y expresión se pueden visualizar en las decisiones estéticas que tome un director como mecanismos metodológicos o desde la práctica escénica aplicada al espacio. Desde este quehacer se desprenderán elementos específicos del manejo de la tridimensionalidad del espacio que el director los puede visibilizar a través del diseño de piso, acotando desplazamientos con trayectorias que definan la acción.

Éste puede devenir desde el espacio como lugar físico o como la creación de códigos o signos desde la concepción de lo ficcional que nos propone Pavis y Ubersfeld en sus definiciones de espacialidad.

Laban como creador y coreógrafo, articula esta noción desde la ocupación del espacio del bailarín- actor y para ello utiliza la cruz dimensional, como puntos axiales de orientaciones del cuerpo en el espacio. Finalmente, Laban en su Coreútica nos permite interpretar de manera gráfica mediante vectores que proviene desde la física, las relaciones espacio temporales del cuerpo en movimiento en la escena. Las significaciones que de allí emanan surgen de estas operaciones, en otras palabras, el espacio determina la reacción corporal del actante y realiza estructuras de composición que se corresponde con la acción y el personaje.

Finalmente, proponemos que una poética del espacio pensada desde la Coreútica se puede definir como la utilización de los elementos que constituyen la tridimensionalidad del espacio comprendida como alto, ancho y largo, al servicio del quehacer de un director en

sus modos de producción y expresión que se manifiestan como características reconocibles a lo largo del tiempo con un sello que lo identifique y distinga.

Este sello distintivo se ancla en la capacidad del director de hacer dialogar los espacios físicos, a través de las herramientas que le proporciona la Coreútica, vale decir trayectorias, diseño de piso y volúmenes, y la Eukinética, a través de los factores del movimiento tiempo, espacio y energía, enfatizando aquellos rasgos que logren definir desde el actante la función del espacio en la escena.

4.2.4 Función material y función poética del espacio

Analizando todos los elementos anteriormente expuestos, podemos visualizar el aporte de la Coreútica a la dirección teatral en el campo de la espacialidad, y asumir dos subdivisiones importantes a la hora de componer.

El tratamiento de la espacialidad en la puesta en escena, se puede dividir en dos estructuras: como espacio físico del lugar material donde se desarrolla la obra, y en relación al espacio en su función poética, buscando trascender al mismo como lugar de transformación de la acción desde la mirada de Laban, o sea, desde el actor-bailarín.

En un primer sentido, la Coreútica responde a la necesidad de ubicación y orientación del actor como sujeto y el área que ocupa la acción en el lugar de los hechos, creando un contexto donde se despliega la escena. Esto se logra a través de la administración del espacio en relación a las trayectorias elegidas que proporcionan direcciones y volúmenes específicos por cada situación.

Desde una perspectiva mecánica permite al director administrar el espacio buscando mayor eficiencia en ocupar al máximo las posibilidades físicas que tiene a su disposición, con el objetivo de colaborar a la dinámica de la obra, cuyo recurso se verá reportado en el ritmo que aparecerá en el montaje. Hasta aquí todo lo expuesto corresponde a la dimensión material del espacio.

En un segundo sentido, el aporte que le brinda la Coreútica a la dirección teatral, es que le ayuda a potenciar un camino hacia una construcción de una dimensión poética espacial. En otras palabras, una vez clarificado el lugar físico donde se realizará el montaje, es más fácil visualizar cuáles serán las posibilidades de crear una línea expresiva que sea capaz de evocar lugares, paisajes o momentos entendido como lo ficcional del teatro.

El espacio es una materialidad no sólo física sino que a demás, expresiva capaz de transformarse a través de la mirada del director, otorgando sensaciones de inmensidad o pequeñez, con el objetivo de permitir acceder al espectador estas superficies, proporcionando texturas, contrastes y profundidad. Bajo esta mirada, una poética del espacio, es la construcción de rasgos que se dibujan en la escena invitando al público a realizar un viaje. Pese a ello, no se trata de una construcción espontánea. Es el manejo de los instrumentos que otorga la Coreútica llevados a trascender el significado del espacio como recurso escénico. Esta propuesta de utilización del espacio se basa en los estudios de Pavis y Ubersfeld sobre lo ficcional.

En el caso de la experiencia de la obra de *El Héroe N° 45*, se logra esbozar a momentos ese sentido magno de la montaña, el que se vio reforzado por la construcción de la banda sonora. Sin embargo, fue un desacierto la elección del lugar a escenificar la obra por toda la carga simbólica que la casona de principios de siglo pasado representaba. Todo lo que la idea central de la puesta en escena aludía sucedió en un espacio exterior, específicamente en los faldeos de un volcán en medio de la naturaleza. El foyer del inmueble donde se realizó el montaje presentaba características tan fuertes que pedía al espectador hacer un esfuerzo mayor de visualizar la inclemencia del frente de mal tiempo y las situaciones de la montaña.

Se inserta este comentario para hacer el alcance de la importancia que tiene la elección de lugar para un montaje escénico.

La función material trabaja con los elementos que componen el área donde se va a suscribir la acción, y la función poética se nutre del diálogo de los espacios y cómo estos repercutirán en las actuaciones, ya que, el área escénica es un elemento determinante del cuerpo. Desde aquí la Eukinética aparece de la mano con la Coreútica, pues también aporta a esta transformación del espacio a través de la acción, ya que trabaja desde los factores del movimiento tiempo- espacio- energía, donde el primero se identifica como vector de velocidad que requiere la acción en su modalidad rápido, lento; mientras que el segundo responde al uso del espacio en cuanto a volúmenes y trayectorias, en su modalidad de central o periférico; y finalmente el tercero, con la potencia en que se ejecuta la acción, vale decir, en su modalidad fuerte o leve. Los cruces que se originan en ambas funciones demuestran la manera complementaria en que operan estas dos teorías. Ninguna de las dos se superpone a la otra, se potencian.

Lo que esta investigación propone con este análisis, es que el director teatral utilice de manera consciente estas herramientas que proporcionan tanto la Coreútica como la Eukinética, para que se aproxime de forma eficiente a la toma de decisiones frente a un montaje respondiendo a la pregunta cómo distribuir el espacio en la puesta en escena en su dimensión material, y cómo propone que esta distribución espacial dialogue con la dimensión poética.

La poética del espacio propuesta desde la Coreútica busca intencionar los elementos que lo componen y estructuran, diseños de piso, desplazamientos y orientaciones corporales. En otras palabras, la manera de utilizar el espacio es un signo poderoso que re-significa la puesta en escena y para ello las herramientas de esta teoría pueden potenciar o completar el discurso que el director desea imprimir en la obra. Por ejemplo, la sensación de inmensidad de un lugar se puede graficar con la ayuda de la tridimensionalidad del espacio proyectando una iluminación que cruce todo el escenario desde arriba hacia abajo, creando una especie de sin fin explotando al máximo la profundidad de campo.

4.2.5 Comentario de la evaluación pedagógica desde el campo de la espacialidad

El comentario reflexivo del profesor Abel Carrizo Muñoz, docente del Magíster en Dirección Teatral y del Departamento de Teatro de la Universidad de Chile, quien formó parte de la Comisión Evaluadora del Proyecto Creativo *El Héroe N° 45*, pone en discusión dos temas importantes de resolver en la cuestión teatral:

...al desafío de trabajar estos hechos tan anclados en la realidad que el teatro no puede resolver, como es el caso de la Montaña del Volcán de Antuco. El rol de la naturaleza en la casa de interior (lugar donde se presentó la obra) era muy artificial respecto a la furia de la naturaleza, la inclemencia del tiempo que dieron origen a la tragedia.¹⁵⁶

El elemento que destaca el comentario de la evaluación pedagógica de Carrizo Muñoz, tienen relación con la toma de decisiones del director en función al espacio donde se presentará el montaje. Esto alude a dos problemáticas propias de esta disciplina. La primera de ella, nos habla de cómo resolver técnicamente un hecho o acontecimiento que nos brinda una realidad particular, indiscutible y específica en la puesta en escena. Mientras que la segunda, nos obliga a pensar cómo administrar esas soluciones técnicas para que los resultados no parezcan artificiales.

Sin lugar a dudas, escenificar situaciones enmarcadas en una realidad determinada por el espacio, como fue el caso de la tragedia de Antuco, presenta un desafío permanente para el teatro. El problema que aquí se plantea es la decisión del director en dónde ubicar físicamente la puesta en escena, vale decir, en qué lugar, área o superficie que sirva al propósito del montaje. La situación a escenificar es acotada: se trata del entrenamiento de un grupo de conscriptos en alta montaña en los faldeos de un volcán, y el suceso que altera esta situación es la tormenta de viento blanco de fuertes características que escapa al control humano dando como resultado la muerte de 45 personas.

¹⁵⁶ Comentario del profesor Abel Carrizo Muñoz, profesor del Magíster en Dirección Teatral del Departamento de Teatro de la Universidad de Chile, transcrito en la reunión de Evaluación del Proyecto Creativo. 26 de Noviembre del 2012.

En este sentido la casona donde se montó *El Héroe N° 45* presenta una infraestructura tan fuerte imposible de contener el contexto de la situación a escenificar, en otras palabras, la naturaleza del volcán y la inclemencia del tiempo. El foyer de la propiedad donde se realizó el espectáculo pertenece al 1900 con una escalera central de índole aristocrático, cuyo peso entregó una significación muy particular y difícil de desvincular a la propuesta de la situación a escenificar (el entrenamiento en alta montaña de los conscriptos) y el suceso que la modifica (la tormenta).

Basado en este mismo argumento como una manera de solucionar el problema del espacio de la puesta en escena, la construcción de la banda sonora permitió en ciertos momentos conducir al espectador al espacio de la tormenta, a través, de un viento constante que a veces irrumpía con truenos y lluvia. Este aporte se logró debido a que la propuesta musical de la obra se pensó desde el espacio donde se desarrollaría la acción. Sin embargo, no fue el mismo resultado en relación a la situación física como lugar donde se propuso el montaje.

Finalmente, en este punto, se concluye que la elección del espacio no fue acertada, pese a que las razones de esta decisión estaban fuera del alcance de la dirección del proyecto, pues en primera instancia se había pensado en realizar el montaje en un espacio más neutro, de modo de instalar una escenografía que permitiera esbozar la inmensidad de la montaña. Sin embargo es importante destacar en esta reflexión, el hecho del peso que tiene la determinación del lugar donde se desarrollará la acción. Si no es el más adecuado, es imprescindible hacerse cargo de él para incluirlo en la propuesta con el objetivo de que posteriormente no se constituya en un problema de cuestionamiento del espectáculo.

4.3 El tratamiento del espacio de la obra *El Héroe N°45*

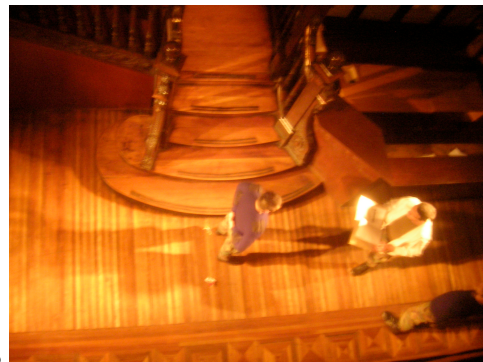
4.3.1 Proceso de la obra *El Héroe N°45*

El tratamiento del espacio, aproximándose desde la Coreútica en su función material al inicio de la obra, respondió a la utilización del mismo optimizando el recurso sin otorgarle un significado poético. Debido a las características del lugar donde se llevó a cabo la puesta en escena, el espacio se dividió en tres partes. El primer piso, constituía el regimiento al momento que recibía informes de los sucesos y del empeoramiento de las condiciones climáticas en las laderas del volcán. La escalera se ocupó como espacio intermedio donde se escenificaría los hechos acontecidos en la montaña. El segundo piso, aprovechando la altura, sirvió como lugar de algunas escenas como la torre de guardia. De ese modo se explotaba al máximo la capacidad del espacio organizándolo de manera dinámica y estructurada.

Por ejemplo, en la escena central del sub-oficial Mayor doctor Casanueva que estaba a cargo del regimiento en ese momento y recibía la información de los acontecimientos que terminaron en la tragedia de Antuco a través del radio, se intercaló con las sub-escenas que contextualizaban los hechos en la montaña. De este modo se hizo más cercana la absorción de los datos vertidos en el transcurso de la sucesión de hechos.



primer piso





Espacio intermedio



Segundo Piso



Un segundo tratamiento del espacio aproximándose a su función poética desde la Coreútica, surgió a partir de la escena de *La procesión* hasta el final de la obra. Esta escena narra simbólicamente el hallazgo del primer cuerpo congelado encontrado durante el recorrido del refugio de Los Barros a La Cortina por sus propios compañeros de pelotón. Se realiza un traslado del occiso sobre los hombros de los soldados desde el volcán simulado por la escalera, hasta el regimiento llegando al primer piso. Este cambio de niveles fue acompañado por el espacio de manera periférica a través de la Eukinéctica con una energía leve pero con peso y tiempo lento-continuo evocando a la parsimonia de una romería. Una vez que la víctima es dejada sobre un mesón, sobreviene la catarsis colectiva de un texto de carácter de denuncia que surge desde el actor y la traspasa al público. Finalmente, se retoma la atmósfera del inicio más pausada y calmada. El contraste de estos tres momentos crea una tensión en el ambiente que se diluyen con el apagón final.

Debido a que el follero de la casona donde se realizó el montaje no era el lugar más idóneo para representar la ficción, se estableció que se debía potenciar la imagen corporal para

otorgar más importancia al símbolo que se estaba gestando. Por ello es que se acude a la Eukinética. En este sentido, una vez más ambas teorías se complementan. El factor tiempo corresponde al análisis del movimiento desde la Eukinética, pero si se proyecta a una sensación de ingravidez, que fue la instrucción que recibió el elenco, la respuesta corporal puede ayudar a trascender la dimensión material del espacio para llegar a encaminarse en una dimensión más poética. Sin embargo, como ya se afirmó anteriormente, hablar de una poética del espacio es identificar el rasgo a través del cual logra definir a un director en un período de producción escénica a considerar, ya sea por su constante reproducción que se manifiesta en sus puestas en escena o por la exploración en las sensaciones que desea plasmar en el público.

Continuando en la misma reflexión, se puede afirmar que en la dimensión material colabora la Coreútica situando la escena en el espacio, con direcciones, volúmenes y trayectorias que la definen, mientras que la Eukinética permite desarrollar la dimensión poética otorgándole mayor sentido a la actuación. Desde esta perspectiva se corresponde la dimensión material con la dirección escénica, mientras que la poética con la actoral.

4.3.2 La ubicación del espectador

Esta también es una decisión del director la que se corresponderá con el lugar físico donde se realice la puesta en escena. Para efectos de *El Héroe N° 45* se utilizó la siguiente distribución:

CASONA: Lugar del espectador: primer y segundo nivel.



En relación a las circunstancias de contar con un espacio no convencional (casona del 1900) para la puesta en escena, se logró alcanzar el objetivo de optimizar al máximo la eficiencia del espacio. Por un lado, el área escénica donde se desplegó la acción, y por otro, el lugar donde se situó al espectador. Desde aquí se toma la función material que ofrecía la infraestructura disponible, pero es el director quien determina cómo utilizarlo. En el caso de *El Héroe N° 45*, las únicas posibilidades que permitía la estructura de la casona era instalar al espectador en el primer piso muy cerca del territorio de la acción, y en el segundo nivel a lo largo del pasillo junto a la baranda que daba hacia el centro del foyer.

Las acciones de las escenas provenían desde distintos puntos del escenario, de modo de mantener el foco atento del espectador. La duración de las escenas fluctuaban entre uno a

tres minutos según su grado de importancia y relevancia para la obra, de esta forma se aportó al ritmo del montaje.

FOTOS CASONA: lugar de las escenas



El público que se sentaba en el segundo nivel mirando hacia abajo y diagonal en frente. En cambio, quienes lo hicieron en el primer piso tenían una visión frontal y hacia arriba. Esta decisión desde dónde se ubica al espectador para ver la obra fue tomada desde la Coreútica, primero por la óptica interesante que nos brinda esa perspectiva de mirar desde arriba la sucesión de hechos, y desde abajo en el mismo nivel de las actuaciones.

A partir de las referencias que nos proporcionan estas dos miradas del espacio en su función material y poética, surgen otros aspectos en el presente análisis que a continuación se extenderán.

4.3.3 Conclusión del objetivo

En esta parte del análisis aparecen dos funciones del espacio: la material entendida como lugar físico donde se despliega la acción, y la poética como el diálogo de los distintos espacios que interviene en la acción y por tanto, la transforman.

La eficiencia del espacio va a depender del criterio del director en función de las necesidades de la propuesta. Para el caso de la obra *El Héroe N° 45*, la disposición de las áreas escénicas surgió a partir de la arquitectura que proporcionó la casona del 1900, pero con un claro énfasis en crear un dinamismo en los distintos puntos donde se desplegaron las actuaciones. En otras palabras, aprovechando la infraestructura que contaba con dos niveles y una escalera que las conectaba, se incorporaron a la obra todos los espacios posibles que aportaran en este dinamismo, emanando las escenas desde distintos lugares obligando al espectador cambiar su foco de atención.

Como estrategia de optimización del espacio, se decidió que a partir de la escena central del inicio del montaje *El Dr. Casanueva* de carácter más informativo, surgieran otras escenas complementarias a la acción, proporcionando dos espacio ficcionales escénicos. Uno el regimiento (la enfermería y oficina de telecomunicaciones, y el otro, los sucesos que ocurrían en los faldeos del volcán. Esta decisión también aportó al ritmo de la obra.

Bajo esta misma perspectiva de análisis la decisión de la ubicación del público se facilitó en cuanto a su disposición desde la baranda del pasillo del segundo piso mirando hacia el

centro del foyer y en un costado de la planta baja de cara al centro de la acción. Esto debido a las características de la casona que no permitía otra posibilidad.

Finalmente, la toma de consciencia del uso de trayectoria y volúmenes que ocupa un cuerpo en el espacio, contribuyó a establecer un lenguaje de carácter más técnico entre el director y el elenco, facilitando la comprensión de las instrucciones. Este mismo resultado se observó en el manejo de las partituras corporales que lograron memorizarse de manera más precisas y rápidas.

4.4 Resultados obtenidos en la investigación Eukinéctica

4.4.1 Eukinéctica y los resultados en la escena

Los resultados obtenidos en este apartado están dirigidos a la dirección teatral desde el campo de la dirección de actores y específicamente están orientado a la creación de personajes. No obstante, se perciben otras áreas que también son factibles de analizar desde esta mirada y que no necesariamente conforman de manera directa los campos de la dirección, pero cumplen una función complementaria. Éste es el caso de la relación entre Eukinéctica y el texto dramático, que a partir de la observación de los factores que contemplan el movimiento (tiempo, espacio y energía) puede proporcionar una mirada más aguda y acuciosa en la descripción de un personaje, como también en la relación de las acciones físicas a realizar durante el desarrollo de un relato.

En otras palabras, se puede pensar también en la construcción de un texto dramático desde la Eukinéctica, cuando la escritura planteada anuncia la corporalidad de un personaje determinado y su relación con las acciones física en el entorno en que se desenvuelve. Esta misma reflexión se puede pensar en la confección del texto dramático y Coreúctica, pues para el director-autor que engendra sus propios escritos, piensa la situación dramática en todas las magnitudes posibles abordando también el campo de la espacialidad. Desde allí, ya decide a rasgos generales cuál será la situación física de las escenas centrales de la obra. Dependiendo del contexto de las situaciones, se piensa en volúmenes, desplazamientos, orientaciones e incluso atmósfera, ritmos, dinámicas y tensiones. Sin embargo, no serán materias de este estudio abordar estas aproximaciones pues constituyen otro campo de investigación.

Cabe señalar que estas pesquisas son fruto de la decantación reflexiva de este proceso. Se fueron develando a medida que se producía de manera natural las relaciones e interrelaciones entre ambas teorías y los campos que componen la dirección teatral.

Tanto la Coreúctica como la Eukinéctica contienen elementos que se relacionan constantemente, y por ello, es importante recalcar que solo para efectos prácticos de este estudio se analizaron por separado las repercusiones en los dos campos aludidos a la

dirección teatral, para lograr comprender los alcances de su aplicación escénica. Sin embargo, actúan de manera conjunta pues una teoría complementa a la otra. Además, este fue el sello que caracterizó el seminario de aproximación al lenguaje, ya que permanentemente se hacían cruces de relaciones entre los elementos que componen cada uno de estos preceptos.

4.4.2 Eukinética y dirección de actores

Los resultados que a continuación se anuncian, están estrictamente relacionados con la aplicación práctica de las herramientas que la Eukinética proporciona al campo de la dirección de actores. La mirada corresponde a la del director, pues esta investigación gira en torno al análisis del comportamiento de estos instrumentos en los ámbitos ya señalados, pero además, es el director quien puede facilitar su trabajo a través de la administración y utilización de estos recursos durante el proceso previo a la obra, creación de personajes y montaje de las escenas.

La observación se despliega a lo largo de todo el proceso, iniciándose éste con el Seminario de Entrenamiento y Perfeccionamiento de aproximación al lenguaje de Coreútica y Eukinética para el elenco. Posterior a esto le sucedieron todas las instancias de creación de escenas que lograron concretarse a través de la improvisación utilizando las herramientas que le proporcionaban las teorías, llegando a formar parte de la obra. Varias de las escenas que se propusieron directamente desde el lenguaje, se hicieron parte del montaje.

Con el fin de desarrollar el presente apartado de los resultados obtenidos desde la Eukinética en la práctica escénica, se abordarán algunos conceptos a través de los cuales se enmarca el aporte de esta teoría en la dirección teatral.

4.4.3 Dirección de actores y creación de personajes

Se comprenderá la dirección de actores como el trabajo que realiza el director con los intérpretes en relación al conjunto de instrucciones que lo oriente en su disposición corporal como espacial, guiándolo de ese modo a la creación de personaje. Cabe señalar que para efectos de esta investigación la creación de personaje hará referencia a todas aquellas normas u órdenes de parte del director en relación a los contenidos que

estructuren al personaje puntualizados desde una perspectiva técnica emanadas desde la Eukinética como desde la Coreútica.

En este sentido, el director de escena administra las herramientas del elenco pues en un proceso de montaje no existe el tiempo para la formación como actor. Puede que le guíe en algunos aspectos de entrega de recursos metodológicos en cuanto sirvan a los mecanismos de producción de la obra.

Compartiremos entonces, la noción de personaje como una figura que encierra un conjunto de características que se simbolizan en gestos representados corporalmente y son advertibles en el desarrollo de la acción durante una puesta en escena. Se podría afirmar que un personaje es, tradicionalmente hablando:

...un conjunto de rasgos individualizados que corresponde a un ser en el mundo.¹⁵⁷

Sin duda que la creación de personaje está estrechamente relacionada con el actante y la relación mimética que se establece entre la ficción y la realidad. Esta realidad nos entrega la información de espacio- tiempo en el contexto en el que se desarrolla la situación a escenificar. Pero para efectos de la Eukinética lo que nos interesa es lograr la coherencia entre actor-cuerpo-acción al servicio del personaje que se encuentra enmarcado en un contexto. Para ello, esta teoría logra proporcionarnos herramientas claves para individualizar las particularidades físicas y psíquicas de la figura a relatar.

Un personaje tomado como una figura nos proporciona una imagen que se divide corporal y psicológicamente. La conformación entre ambas partes configura su actuar kinético, comportamental, gestual e incluso vocal. Sobre estas observaciones opera la Eukinética haciendo adecuaciones técnicas y procedimentales mediante la administración consciente de los factores del movimiento (tiempo, espacio y energía). En esta concepción cabe identificar lo que el actor a través de su personaje dice gestualmente o directamente desde el texto, y lo que oculta o no deja ver abiertamente. Es justamente en estos hallazgos cuando la Eukinética puede interferir con mayor profundidad la

¹⁵⁷ Ubersfeld, Anne. *La Escuela del Espectador*. Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España. 1997 p. 182.

conformación del personaje, con el objetivo de definir aquellos rasgos que lo diferencian de los otros.

4.4.4 Conciencia corporal y factores del movimiento

Objetivo N° 1

Desde la Dirección de actores crear consciencia corporal en los intérpretes escénicos de los factores del movimiento tiempo, espacio y energía.

A través de este primer objetivo, se establecen los elementos principales de los factores del movimiento tiempo, espacio y energía en el cuerpo, analizando cómo lo determinan y modifica. Hasta aquí desde una perspectiva funcional y pragmática, luego, con el avance del proceso se fueron aclarando otras relaciones que trascienden a este aspecto utilitario.

Cabe recordar, que durante el seminario de aproximación al lenguaje, se manejaron las dos teorías, y pese a que se experimentaban por separado para facilitar su comprensión, al finalizar cada sesión se vinculaban los conocimientos de manera de que siempre existiera el nexo entre ambos estudios.

Los resultados obtenidos en el plano de la conciencia corporal durante el seminario de inducción, fueron en aumento a medida que las escenas logradas desde la improvisación del lenguaje se repetían en cada ensayo, y esto llevó a un plano de mayor capacidad de interpretación.

Estas escenas no estaban en el escrito dramático, surgieron a partir de la investigación de cada uno de los factores. Una de ellas *La Bomba*, se relacionó con la práctica escénica del entrenamiento militar basada en el tiempo como vector de velocidad, en su modalidad lento al inicio de la secuencia. La comprensión cognitiva de este principio en los intérpretes estaba más o menos clara, sin embargo, en la comprensión corporal existían grandes diferencias en su desarrollo técnico. Detectado el problema se tomó la determinación de trabajar en profundidad el factor tiempo en su propiedad lento, de tal forma de ir aproximándose a un entendimiento común entre los actores para llegar a una precisión grupal técnica aceptable. La segunda parte de esta misma escena se realiza

desde el opuesto, vale decir, desde la modalidad rápida en la ejecución técnica de la acción.

Escena La Bomba

Primer propósito: a) aproximarse al dominio del factor tiempo en su cualidad lento-rápido; b) buscar la precisión en la ejecución coreográfica de la composición de la escena; c) buscar una calidad técnica en el lenguaje desde la dirección y precisar la ejecución técnica en la instrucción.

Segundo propósito: entregar al público la información del adiestramiento militar.

El primer propósito, superó de manera aceptable la aproximación al dominio del factor tiempo en relación a su fase funcional-mecánica logrando establecer una composición coreográfica en escena. En este sentido, la precisión técnica de la ejecución coreográfica fue deficitaria debido a la tensión durante la realización de la escena. Algunos actores rigidizaban las piernas y esto les impedía mantener el tiempo lento-continuo y fluido de la acción de traspasarse el objeto explosivo. El resultado de esto se veía reflejado en el trastabillar durante el traslado de peso en la acción. Otros actores colocaban la tensión en el cuello que luego se extendía hasta los brazos, cortando también la continuidad del movimiento y el flujo. Uno de los intérpretes lograba mantener la cualidad de suspensión hasta el momento de hacer entrega del objeto, pese a ello, se relajaba justo al finalizar de la ejecución, soltando los brazos y adquiriendo un uso del factor tiempo más rápido que el solicitado. Esto también atentaba a la precisión técnica de la escena. Por otro lado, el segundo propósito se cumplió en relación al objetivo planteado: entregar la información de un grupo de militares entrenándose.

Los resultados obtenidos reflejan un mayor manejo en la precisión técnica de la instrucción requerida; claridad visual en la solicitud de la ejecución de las acciones; y finalmente, un lenguaje técnico que permita comprender al actor las instrucciones del director. Un error muy frecuente en el inicio de este oficio, es entregar como instrucción una idea, concepto o sensación de lo que se pretende hacer, y no un verbo que tiene relación directa con la acción. Además, puede llevar a interpretaciones erróneas por parte del actor que pueden ir en desmedro de la propuesta. Pero lo más complejo, es que hay un

desgaste del recurso del tiempo del director, del actor y del montaje que es irrecuperable. Todo este despliegue garantiza un análisis de la acción desde una mirada técnica y objetiva.

4.4.5 Eukinética y creación de personajes

Objetivo N°2

Desde la dirección de actores, aplicación práctica y consciente de los factores del movimiento tiempo, espacio y energía en función de la creación de personajes y diferenciación en su caracterización.

La aplicación práctica y consciente de los factores del movimiento se pone en función de la creación de personajes para la puesta en escena, con el propósito de precisar un recorrido a partir del manejo consciente de dichos componentes.

Si nos planteamos desde la tridimensionalidad de un personaje, vale decir, observar los aspectos psicológicos, físicos y sociales de la figura a interpretar, tendremos la base necesaria para iniciar su construcción. Esto nos proporciona pistas que se pueden convertir en imágenes que más adelante es posible traspasar a la escena. La propuesta que sugiere la Eukinética, es tomar las herramientas de los factores del movimiento para concretar la confección de un personaje y definirlo con la aplicación práctica de estos instrumentos.

Entonces, los objetivos propuestos para dar curso al presente apartado están definidos por los siguientes parámetros:

- a) Clarificar la figura a interpretar (cuál es el rol que cumple en la obra. Justificación del personaje)
- b) Tridimensionalidad del personaje. Definir su cuerpo físico (complexión); características psicológicas (cuerpo emocional y cuerpo mental); y características socio económicas.

- c) Trasladar la imagen creada a la escena. Observar y estudiar cómo se desplaza, cómo toma los elementos, cómo se comporta en el espacio; cuánto del espacio lo determina. Atisbar su corporalidad.
- d) Observar la estructura corporal del actor, tener en cuenta sus rangos de movimientos y posibilidades articulares.

A partir de este sencillo estudio de observación, se puede iniciar el proceso de construcción de personajes, ya que los datos que aquí se despliegan logran conformar una estructura. Pero este boceto se hace insuficiente si lo que queremos lograr es profundizar en la médula de un personaje. Para eso, dispondremos en la palestra los componentes de los factores del movimiento y de cómo sus diferentes combinaciones pueden acercarnos a nuestro propósito. Para este efecto, consignaremos la siguiente estructura:

- a) tiempo: lento-rápido; que a su vez se configura en sus categorías continuo y segmentado
- b) espacio: central- periférico. De acuerdo al uso del foco.
- c) energía: fuerte- leve; que a su vez se determina por los elementos peso y fuerza.

Ahora desarrollaremos cómo los factores del movimiento se manifiestan de manera más técnica en los parámetros generales de observación para la caracterización de un personaje.

El primer parámetro con el que nos encontramos clarifica la figura a interpretar. Este conocimiento es clave pues necesitamos saber concretamente en qué se va a basar el intérprete para aplicar los factores de la Eukinética que inciden en la actuación, y ésta tarea le corresponde al director, si se piensa en una dirección unilateral sin participación colectiva. Los datos que proporciona este ítem son de características generales y de algún modo contextualizan la figura a interpretar. Permite justificar al personaje en la obra, ya que nos proporcionará información en términos narrativos o de conexión vital para el desarrollo o desencadenamiento de situaciones climáticas en el montaje.

El segundo parámetro se complementa con la tridimensionalidad del personaje que sugiere identificar las categorías del contexto en que se desarrolla. Sin embargo, todavía estamos en el análisis conceptual y no acotado al mundo de la escena, donde se desenvolverá a través de acciones, desplazamiento, relaciones con otros personajes y el texto. Una vez que esto ocurre, vale decir, transferir todo este contexto a la acción, se inicia el procedimiento de observación de cómo se mueve el personaje y cuál será el comportamiento en relación al espacio, cuál es su posible aproximación al estado corporal con el cual se enfrentará a la situación propuesta.

Comprendido este proceso comienza la aplicación de la Eukinética a través de los factores del movimiento, pues ya tenemos datos observables que pueden ser codificados a través de este análisis. Paralelo a todo este procedimiento, se recomienda al director estudiar la complejidad general del intérprete en cuanto a las posibilidades anatómicas de sus rangos de movimiento. En otras palabras, tener en cuenta las capacidades físicas del actor de lo que puede hacer y de lo que no, sin discriminar, sólo mantener visible la información como para poder utilizarlo en la escena.

En resumen, los datos que nos proporciona la primera fuente de análisis son el contexto de donde proviene el personaje, su historia, su biografía, su complejidad psicológica y estrato social, determinan su corporalidad. Una vez que esto se traspasa a la escena, se puede obtener una lectura de orden más técnico que es posible de visualizar a través de tipos de desplazamientos¹⁵⁸, tiempos que utiliza para resolver las acciones, en su modalidad lenta o rápida, cualidades y dinámicas de movimiento que emplea captando el grado de energía que involucra en sus acciones, poniendo atención el manejo del peso, la administración del vector fuerza, y finalmente, el flujo del conjunto de la ejecución.

¹⁵⁸ Tipos de desplazamientos: aunque pertenece al análisis a través de la Coreútica ingresa en las categorías que estudia la Eukinética. Primero porque complementa la información, y segundo, porque el espacio determina también la corporalidad dramática del mismo. Desde allí, se desprende la relación interna del personaje con el espacio escénico, que en la Eukinética es interpretado como manejo del espacio central o periférico que el actor utiliza para desarrollar sus acciones.

Para explorar de manera práctica lo anteriormente expuesto, se utilizará un ejemplo a través del cual las instrucciones que el director le solicite al actor, sea un medio facilitador en el desplazamiento de la información de la tridimensionalidad del personaje a la escena con la ayuda de la utilización consciente de los factores del movimiento.

Soldado Cuello:

- a) Clarificar la figura a interpretar (cuál es el rol que cumple en la obra. Justificación del personaje)

Es el conscripto “choro” del grupo, de actuar confrontacional y agresivamente. Siempre vela por sus intereses y está viendo de donde sacar ventaja de las situaciones. Es el personaje que roba y causal de un conflicto en las relaciones internas del resto de los reclutas. Justificación en la obra: el conscripto Cuello pese a sus diferencias con algunos compañeros, salva a un grupo importante de soldados en plena tormenta.

- b) Tridimensionalidad del personaje. Definir su cuerpo físico (complexión); características psicológicas (cuerpo emocional y cuerpo mental); y características socio económicas.

Características físicas: caucásico, mediana estatura, peso 70 kilogramos, fuerte, presencia imponente.

Características psicológicas: carácter fuerte, agresivo, compulsivo. Explota con facilidad, busca pleitos, abusivo y manipulador. Burlón y soez con el lenguaje. Sufrió maltrato infantil, hijo de padre golpeador.

Características socio económicas: estrato social bajo.

- c) Trasladar la imagen creada a la escena. Observar y estudiar cómo se desplaza, cómo toma los elementos, cómo se comporta en el espacio, cuánto del espacio lo determina. Atisbar su corporalidad.

Observación del comportamiento del personaje en el espacio escénico:

- a) Tipo de desplazamiento: sinuoso (*ouvert*=curvo)
 - b) Tipo de caminata: *lenta*, manos en los bolsillos, pelvis hacia delante-adentro.
 - c) Acción encomendada: robar. Acercamiento a la mochila de su compañero (sustraer chocolate celosamente guardado): *lento* y cuidadoso.
 - d) Incidencia del espacio en el personaje: ocupa doble tensión. Desde la Eukinética esternón, pubis y sacro están orientados hacia la *línea media* del cuerpo. Mientras que la cabeza y mentón están hacia fuera con el *foco periférico*. Sin embargo, desde la Coreútica el espacio recae con *peso* sobre su cuerpo, y eso provoca su reacción lenta en sus desplazamientos.
- d) Observar la estructura corporal del actor, tener en cuenta sus rangos de movimientos y posibilidades articulares.

La complexión física del actor se condice con la del personaje, por lo tanto es apto para el papel.

Los datos que proporciona este análisis se bate entre los elementos de los factores del movimiento y en información vital para el desarrollo de estados corporales. Entonces, la instrucción que el director puede proporcionar al actor es:

Pensando que su objetivo es sustraer de la mochila de su compañero el chocolate celosamente guardado: (a) Sienta el peso del espacio en su cuerpo: tronco y pelvis orientado hacia la línea media del cuerpo; cabeza y foco periférico. (b) Ejecute la acción de sustraer lenta y cuidadosamente la golosina, a través de una caminata lenta con desplazamiento sinuoso (*ouvert*). Objetivo: pasar desapercibido.

Primero que nada, se le proporciona al actor el contexto de la acción, pensando que su objetivo es sustraer de la mochila de su compañero el chocolate celosamente guardado. Luego se le indica la incidencia del espacio en zonas específicas del cuerpo tronco y pelvis orientados hacia la *línea media* (basculando la pelvis) de la cintura como primera tensión; cabeza y *foco periférico* como segunda tensión. Con estos elementos se induce a que el

intérprete indague en un estado corporal buscando las relaciones entre peso y tiempo (lento) y espacio central (tronco y pelvis) – espacio periférico (cabeza y foco). Esta última información la proporciona el propio actante en función de sus personajes, y lo que el director a través de los rudimentos de la Eukinética hace es administrar el material precisando el rasgo que desea acentuar.

Esta última parte de la instrucción está pensada como la importancia del trabajo del actor, en términos creativos, como quien aporta un material sobre el cual el director trabaja y opina. Desde la Eukinética la herramienta a utilizar es la *doble tensión*, que puede definirse como una contradicción corporal donde una parte del cuerpo toma una dirección mientras que la otra se manifiesta en la orientación opuesta.

Entonces, a partir de éste último elemento del análisis para la creación de personaje, podemos acudir a la aplicación del recurso de la *doble tensión*, cuyo principio actúa sobre la resistencia que causa en el cuerpo la oposición del uso de dos o más direcciones en uno o más planos del movimiento en torsión, y se puede transferir en la siguiente instrucción:

A partir de la indicación sienta el peso del espacio en su cuerpo: tronco y pelvis orientando hacia la línea media del cuerpo; cabeza y foco periférico. Profundice la doble tensión de su cuerpo explorando las siguientes relaciones: (a) de peso; (b) tiempo lento; (c) extremando más el espacio central con su tronco y espacio periférico con su foco.

La doble tensión es la oposición de dos o más cualidades dinámicas que se manifiestan en el cuerpo provocando una lectura inquietante en la imagen propuesta por el personaje. Nos propone un doble juego, donde hay intenciones que son declaradas abiertamente mientras que otras se evitan u ocultan pero se manifiestan igual a través del cuerpo. La finalidad de este juego es evidenciar la contradicción de un personaje sin necesidad de verbalizarlo. Esto es un aporte a la dirección de actores en cuanto a la administración de la información que traspasa el intérprete al público mediante su manejo corporal.

El material anteriormente expuesto, nos lleva a deducir que es perfectamente aplicable las herramientas de la Eukinética a la dirección de actores, ya que sus factores son elementos técnicos que permiten acercar al director a proporcionar una instrucción al

actor, mucho más clara, concreta y objetiva de las acciones a escenificar de acuerdo a su propuesta de personaje. Estos recursos son medibles y específicos, por lo tanto, susceptibles a ser trasladados como labores, tareas o funciones en escena. Lo que marca la diferencia es la comprensión del uso del verbo como unidad de acción. Aunque parezca de perogrullo es muy fácil olvidarlo. Estas mismas directrices son adaptables a la construcción de personaje en función de precisar comportamientos en relación con otros, en correspondencia con el espacio, desplazamientos, entre otros elementos que constituyen la dirección teatral.

4.4.6 El director teatral y la claridad de las instrucciones

Continuando con la idea anterior en la escena de *La Bomba*, se puede decir que se logró plantear la unidad como una aproximación al público de que se trataba de un entrenamiento militar adaptado a la puesta en escena. Aunque no se llegara a comprender el total del procedimiento que se estaba ejecutando, al menos se logró sugerir la idea. En función a la precisión de la ejecución coreográfica, se logró en gran medida, algunas veces con mayor asertividad que otras. Esto se debió a la práctica insistente y permanente durante los training de cada sesión de ensayo y anterior a cada función. Finalmente, con la calidad técnica del lenguaje desde la dirección se obtuvieron buenos resultados. En relación a la primera parte de la escena la instrucción fue:

...ejecute la acción de entregar el objeto a su compañero inmediato. Tiempo lento-continuo y ligado. Cualidad solicitada: Gleiten (espacio central; tiempo lento; energía leve).

Esto quiere decir que el tiempo a utilizar es lento; el espacio es central (para fijar la vista en el objeto); y la energía es leve para la continuidad del manejo del tiempo ligado y continuo. Homólogo en los términos de acciones básicas: flotar.

Mientras que la otra instrucción para la segunda parte de la escena fue:

...una vez que explote la bomba, láncese al suelo de inmediato, pero luego recupérese de la manera rápida y súbita. Tiempo a utilizar rápido, modalidad

estacato. Cualidad solicitada: schlag (espacio periférico; tiempo rápido; energía fuerte).

En este caso el tiempo que se utilizó fue en su modalidad rápida y este factor es el que guiaba la acción; el espacio de uso periférico (para fijar la atención en el frente); y energía fuerte. Homólogo en términos de las acciones básicas: golpear. De la primera a la segunda parte de la escena se realizó un cambio en tercer grado, vale decir, todos los factores del movimiento se alteraron.

Para finalizar este segmento del documento, se puede inferir que las herramientas que proporciona la Eukinéctica al director, le sirven para transmitir instrucciones claras y acotadas de las acciones a resolver en escena, con mayor precisión a través de los recursos técnicos que suministra la teoría. Una buena instrucción es corta, objetiva y precisa, dejando de lado las imprecisiones que producen las sensaciones, ideas o conceptos. La misión del director es facilitar al actor el camino para que llegue a la mejor interpretación posible y un mecanismo para lograrlo es mediante directrices claras que conduzcan la acción por medio de verbos.

4.4.7 Conclusión de objetivo

Los factores del movimiento determinan la creación de un personaje, ya sea a través de la profundización de uno de sus componentes o del estudio de la incidencia de cada uno de los factores a lo largo de su desarrollo escénico. Por ejemplo, al inicio del montaje el personaje protagónico puede partir utilizando el tiempo de manera lenta y este sería el motor de sus acciones, pero a lo largo de su transformación puede centrar su acción y comportamiento en el manejo de la energía. Esto determina el desarrollo escénico del personaje.

Particularmente se desprende de los resultados obtenidos de este objetivo que uno de los mayores aportes a la dirección de actores es la doble tensión entendida como las oposiciones de dos o más cualidades dinámicas que propone el personaje y son visibilizadas corporalmente. Esa contradicción puede verbalizarse o evitarse manifestándose sólo desde el cuerpo. Es de interés para este estudio realizar este hincapié,

pues nos brinda una herramienta de comprensión de que las cualidades dinámicas del movimiento no operan solas y esto enriquece la construcción de personaje.

Finalmente, la nomenclatura que ofrece las tablas de las cualidades dinámicas¹⁵⁹ proporciona al director instalar un lenguaje técnico y expresivo para dirigir las instrucciones a su elenco. Precisa los elementos específicos de la acción.

Pero es importante aclarar, que este dispositivo de aplicación práctica de la Eukinética a la dirección de actores se debe sustentar en un modelo de actuación ya determinado por el director. Para efectos de esta investigación se utilizó el método de Stanislavski en relación a la tridimensionalidad del personaje.

4.5 Eukinética y estados corporales

Objetivo N°3

Desde la Dirección de actores, crear conciencia en el actor de la relación entre Eukinética y estados corporales¹⁶⁰.

La experiencia anterior utilizaba los recursos de los factores del movimiento en su formalidad y funcionalidad. Cuando se trasciende a ellos se inicia otra fase profundizando lo interpretativo y expresivo, donde el personaje adquiere otras lecturas por parte del intérprete y logra comprender la relación dinámica de las cualidades del movimiento con las emociones que éste le brinda. A esta relación llamaremos estados corporales cuyo resultado se transfiere al espectador.

Para escudriñar esta relación, fue necesario subdividir los contenidos en los siguientes propósitos:

¹⁵⁹ Schlag; gleiten, zug; schlottern; flattern; druck; schweven; stoss.

¹⁶⁰ Véase Cardona, Patricia. *Dramaturgia del Bailarín*. Editorial INBA, Ciudad de México, México. 2000

4.5.1 Creación de estados corporales

Conciencia de los factores que componen el movimiento y sus interrelaciones que crean estados corporales para sustentar la actuación.

El primer planteamiento que surgió como inicio de esta investigación desde la Eukinéctica, fue el manejo consciente de los factores que componen el movimiento para la interpretación escénica. Luego, fueron apareciendo atisbos de otras manifestaciones corporales que era difícil de precisarlas en un solo ámbito, ya que se correspondían con sensaciones y emociones que lograban transformar al cuerpo. Esta transformación está relacionada con estados corporales a los que se llega a través de la interrelación de los factores de tiempo, espacio y energía logrando conectarse con las emociones¹⁶¹. Entonces, se supera la funcionalidad del manejo de los factores que trasciende a la expresión dramática del cuerpo, inducida por esta adaptación del organismo en respuesta a las variaciones de los principios del movimiento.

Los factores que influyen los estados corporales son variados, pueden ser estímulos internos o externos que dependen del mundo íntimo del intérprete. En este sentido Leeder proponía un uso de estos conocimientos de manera no rígida para promover el uso de las emociones y lograr abordar una interpretación mucho más profunda y orgánica.

4.5.2 El factor tiempo y estados corporales

Los resultados arrojados en esta investigación apuntan a la relación de creación de estados corporales a través de la manipulación consciente del factor tiempo, el cual ya no es tomado como vector de velocidad lento o rápido, sino más bien, en su categoría tiempo continuo o tiempo segmentado y las distintas variables resultantes de las combinaciones posibles.

En otras palabras, la manera de usar el tiempo determina una corporalidad cuya expresión dramática se manifiesta en aquel sello distintivo que caracteriza al personaje. Cuando el factor tiempo deja de ser un vector y se convierte en un elemento que transforma la acción, el cuerpo pasa a tomar a un estado de conciencia que es capaz de sostener una

¹⁶¹ Véase Cardona, Patricia. *Dramaturgia del Bailarín*. Editorial INBA, Ciudad de México, México. 2000

actuación que mantiene una duración y se manifiesta a través de matices y contrastes en cada acción a realizar.

Trabajar con el factor tiempo en sus categorías de continuo o segmentado, implica una modificación en los otros factores del movimiento espacio y energía¹⁶². Es sobre todo en este último principio, que se asienta el incremento de la fuerza que se aplica en cada movimiento. Para ambas cualidades continuo o segmentado, se requiere mantener el vector de fuerza asociado a un manejo del peso determinado, según las modalidades de leve o fuerte. El peso va a contener el flujo de la acción. Mientras se va liberando más ligera se verá la acción y está asociado a la sensación corporal de suspensión¹⁶³. Por otro lado, para obtener la condición de tiempo segmentado se requiere ir liberando el peso de manera parcializada, en intervalos de tiempo que pueden ir de igual medida o conformar secuencias que se van repitiendo en un período determinado. El factor tiempo en sí, puede transformarse en un estado corporal capaz de resolverse en una dramaturgia que habla por sí misma.

Atender este hallazgo, puede marcar la diferencia en la comprensión de que un estado corporal se alimenta del mundo interno del intérprete y de las imágenes que éste perciba de una situación determinada. Esta corporalidad se mantiene como un estado permanente y tiene la capacidad de transformarse, desprendiéndose desde allí los distintos matices que luego se seleccionan para la actuación. Esta primera comprensión se origina en la fase pre-expresiva de la conexión del actor - personaje, y al momento de hacerla consciente y sacar de ella los elementos esenciales que se verterán en la actuación, pasa a la fase expresiva¹⁶⁴.

Entonces, volvemos al punto de partida del análisis del movimiento de estas dos teorías que provienen de la danza. Esto implica encontrarse con un lenguaje técnico que deja fuera las imprecisiones causadas por las sensaciones, que muchas veces corresponde a un

¹⁶² Recordar que el factor energía, para Laban y de acuerdo a la Teoría “Effort & Shape” o Teoría del Esfuerzo, está relacionado con la interacción entre Fuerza y Peso.
Véase Laban, Rudolf y F.C Lawrence. *Esfuerzo*. Editorial, Macdonald & Evans. 1974

¹⁶³ Véase Cardona, Patricia. *Dramaturgia del Bailarín*. Editorial INBA, Ciudad de México, México. 2000

¹⁶⁴ Pese a que estos conceptos pertenecen a Barba, se puede aludir a ellos desde otra mirada utilizando las herramientas aquí contenidas.

concepto o idea y puede llevar a causar interpretaciones erróneas tanto para el intérprete como las lecturas que realice el público. Por otro lado, propone descomponer la acción mediante este mismo lenguaje técnico, que nos entrega una mirada objetiva de los elementos específicos que forman parte de los otros factores del movimiento.

Entonces, respondiendo a la pregunta de investigación de qué elementos de Coreútica y Eukinéctica son aplicables a la dirección teatral, se puede establecer que el factor tiempo es uno de ellos, ya que los resultados en su aplicación práctica así lo demuestra, en este caso, la Eukinéctica en el campo de la dirección de actores.

4.5.3 Estados corporales y su recuperación

Conciencia en la recuperación de estos estados corporales de manera orgánica y no mecánica para aproximarse a una interpretación rica en matices, tonos, texturas y contrastes.

Sin duda, uno de los problemas que se reiteran en la dirección de actores es la memoria del intérprete, lo que se manifiesta en cómo recuperar la partitura corporal entre un ensayo y otro. Se puede decir que el proceso se divide en dos partes. Lo primero es identificar cómo operan los factores del movimiento en las acciones que surgen en las escenas, y lo segundo en reconocerlas como acciones orgánicas que se gestan de un cuerpo vivo muy complejo compuesto por un mundo mental o cognitivo, físico y emocional, del cual se nutre y se materializa en estados corporales¹⁶⁵. Recuperar estas fases de transformación es un gran desafío para el director.

En muchas ocasiones los actores alcanzan desempeños corporales sorprendentes que no logran reconquistar al ensayo siguiente. Se pierde todo el camino recorrido de la partitura corporal de las inflexiones de la voz, contrastes y matices dispuestos al servicio de las acciones físicas organizadas para la escena. En vez de perder tiempo en saber qué ocurrió, la propuesta a través de estas herramientas de análisis, es precisar en el ensayo los hallazgos de los hitos más importantes que enmarcan los estados y las acciones durante la actuación. Esta suerte de fijación de la escena a través de estos hitos, se pueden

¹⁶⁵ Véase Cardona, Patricia. *Dramaturgia del Bailarín*. Editorial INBA, Ciudad de México, México. 2000

traducir en una especie de resumen al finalizar la actividad. Sin embargo, y volviendo a los aspectos técnicos que aborda esta tesis se puede decir que:

- a) Un estado corporal se crea a través de la comprensión del factor tiempo en su modalidad continuo o segmentado, que trasciende a su utilización funcional como vector de velocidad en su categoría lento-rápido.
- b) Localizar cómo incide el factor tiempo en los otros principios del movimiento y cómo los modifica, vale decir, el espacio si cambia de modalidad central a periférico; mientras que la energía pasa de fuerte a leve y desde allí observar cómo son modificados los vectores de peso y fuerza.
- c) Es importante saber cómo se completó el estado corporal aludido. Qué imagen lo detonó, cómo y con qué parte del intérprete se conectó.
- d) Finalmente, es responsabilidad compartida entre el director y el actor de mantener atenta esta mirada técnica al trabajo que se está haciendo.

4.5.4 Estados corporales y la acción

Desde la dirección teatral, crear puentes de conexión entre estados corporales y la acción.

No es un misterio para la dirección teatral que para lograr una interpretación escénica de calidad es necesario que el actor se conecte con estos estados que transitan entre la alteridad de la consciencia y la arquitectura física¹⁶⁶. Esto constituye una dramaturgia corporal¹⁶⁷ que se encarna en la persona del actor. Sin embargo, el desafío que se nos presenta es acercarnos a develar de manera técnica y cómo opera esta conexión.

Aquí volvemos a conectarnos con las áreas de complementación que tienen la Coreútica y Eukinéctica en relación al espacio que ocupa un cuerpo con un volumen determinado en concordancia de las cualidades dinámicas que utiliza para moverse. Descifrado de otro

¹⁶⁶ Véase Durán, Lin. *El manual del coreógrafo*. Editorial CENIDI, Ciudad de México, México, 1983

¹⁶⁷ Véase Cardona, Patricia. *Dramaturgia del Bailarín*. Editorial INBA, Ciudad de México, México. 2000

modo, un estado corporal brinda una dramaturgia¹⁶⁸, la cual es determinada por el factor principal de la Coreútica: el espacio, que se encuentra en composición con una orientación determinada, en uno o más planos establecida, con una trayectoria propuesta. Pero además, a esta corporalidad se le añaden los principios de los factores del movimiento que también se logran leer, como por ejemplo, el tiempo en el que se desplaza, en su modalidad lento o rápido, empleando las categorías de continuo o discontinuo; con una utilización del espacio delimitada por la intencionalidad del foco, en su forma central o periférica; y finalmente con una energía aplicando una fuerza y un peso específico en la ejecución de la acción o conjunto de acciones.

Para finalizar, se puede afirmar que los estados corporales y acción se logran cuando existe una correspondencia entre ambos, y trasciende a la forma de la postura del cuerpo. Esto se verá proyectado en la imagen física, psicológica y emocional vertida en la escena, lo que determina el grado de movilidad articular y por ende la ejecución de la acción. Es por ello que es altamente recomendable establecer un lenguaje técnico entre el director y su elenco, mediante la propuesta que surge a partir del manejo consciente de las herramientas propuestas por la Coreútica y Eukinéctica al servicio de la dirección teatral en sus campos de dirección escénica y actoral. Además, porque estas permiten abordar un análisis del comportamiento del movimiento en el espacio, proporcionando datos importantes al director a la hora de tomar decisiones no solo en los campos ya aludidos, sino que también, en otros planos de la dirección como es el vestuario e iluminación.

4.5.5 Conclusión de objetivo

Este objetivo centra la relación entre Eukinéctica y estados corporales, entendidos como la transformación del cuerpo del actuante a través del manejo consciente de uno o todos los factores del movimiento: tiempo, espacio y energía.

Para efectos de esta investigación, la observación se orientó hacia el manejo del factor tiempo como elemento determinante de la transformación del cuerpo del actor, cuya respuesta se vio reflejada en la tridimensionalidad del personaje.

¹⁶⁸ Véase Cardona, Patricia. *Dramaturgia del Bailarín*. Editorial INBA, Ciudad de México, México. 2000

En este sentido este principio (tiempo) trasciende a su utilización funcional como vector de velocidad en su modalidad lento- rápido, incorporando otras categorías que facilitan su comprensión en otro ámbito como continuo y ligado. Esto permite al intérprete identificar de manera ininterrumpida el recorrido de su cuerpo con consciencia corporal precisando cada gesto y acción, por lo tanto, fijando la pauta de movimiento.

Este trabajo consciente del factor tiempo cobra sentido cuando el actor logra construir un puente entre los estados corporales y la acción.

4.6 Noción de ritmo en su relación con Coreutica y Eukinética

El tema del ritmo ha sido una preocupación constante en las artes escénicas, y en la mayor parte de las veces, se entiende desde la solución del manejo del tiempo como vector de velocidad, vale decir, desde la modalidad rápida y/o lenta, sin tomar en cuenta otros elementos que comprenden esta noción. En otras palabras, esta inquietud sólo se remite a la agilidad de la puesta en escena para que no se vea interrumpida por períodos muertos que la dilaten. Visualizar el tema de esta forma es limitante y sólo se valora la velocidad como único factor atendible para dar ligereza a la obra. Desde este punto de vista, se olvida o se otorga poca importancia a la reflexión de qué ocurre con los elementos que forman el ritmo, sobre todo con el uso del silencio o pausas, intensidades y acentos, que en su conjunto se entrelazan conformando secuencias que se repiten regularmente aportando matices a la puesta en escena.

Lo anteriormente expuesto nos brinda la posibilidad de revisar dos preocupaciones propias de estas disciplinas artísticas. La primera es lograr encontrar el ritmo de la obra, que tenga características dinámicas y que sea capaz de mantener al espectador absorto en el espectáculo. Analiza el flujo del movimiento del total de las secuencias de las escenas, no solo en su distribución y disposición, sino también, en su manifestación orgánica. Todo esto desde una panorámica global del conjunto de situaciones que componen un montaje. La segunda inquietud está relacionada con cada una de las estructuras que componen el espectáculo, vale decir, las escenas, y cómo puede lograrse cierto dominio del movimiento y precisión sobre ella en cuanto a su análisis técnico.

Desde este punto de partida desplegamos una serie de relaciones posibles de aplicar a la relación de noción de ritmo con la Eukinéctica, luego con la Coreúctica, y finalmente con ambas teorías.

4.6.1 Noción de Ritmo: Su relación con el análisis del movimiento

Laban no establece una definición propia de ritmo para el movimiento, sólo se remite a lo determinado por la música, y es a partir de aquí donde logra instaurar relaciones con la Coreúctica y Eukinéctica. La palabra ritmo proviene del griego que significa fluir o flotar. Platón lo definía como:

Orden del movimiento.¹⁶⁹

Este primer acercamiento nos dispone a la sensación de tiempo, movimiento y duración, lo que podemos complementar:

El ritmo es el que ordena los sonidos en el tiempo.
Basándonos en estas asociaciones, podemos definir el ritmo como la sensación de movimiento que se manifiesta tanto en la dimensión del tiempo como en la del espacio.¹⁷⁰

Pese a que Laban no lo explicita en ninguno de sus textos, no resulta difícil de comprender la asociación de noción de ritmo que hace a través del factor tiempo con la Eukinéctica y el espacio con la Coreúctica. A partir de aquí anuncia tres categorizaciones: ritmo de espacio, tiempo y peso, para analizar el desarrollo de la cadencia de un movimiento y su resultante en la puesta en escena.

4.6.2 Noción de Ritmo y sus categorizaciones según Laban

Comprendiendo que para esta investigación la noción de ritmo se vincula con la Eukinéctica desde el factor tiempo y entendido que los elementos del movimiento dispuestos en secuencias constituyen los ritmos¹⁷¹, se puede observar tres consideraciones

¹⁶⁹ Francisco J. Garcés Troncoso (coordinador Académico). *Explorando el Mundo de la Música*, Colección Teleduc, Pontificia Universidad Católica de Chile, Editorial Universitaria, Santiago de Chile, 1992 p.59

¹⁷⁰ Francisco J. Garcés Troncoso (coordinador Académico). *Explorando el Mundo de la Música*, Colección Teleduc, Pontificia Universidad Católica de Chile, Editorial Universitaria, Santiago de Chile, 1992 p.59

¹⁷¹ Laban, Rudolf. *El Dominio del Movimiento*. Editorial Fundamento, Edición revisada y ampliada por Lisa Ullman. 1987, Madrid España. p.200

como herramientas valiosas, que se relacionan con las teorías de análisis del movimiento. Estamos hablando de la relación entre ritmo y Eukinética, y ritmo y Coreútica a través de la correspondencia entre ritmo de espacio, de peso y de tiempo.

Estas tres categorías actúan simultáneamente al momento de ejecutar una acción. Se analizan por separado para dar paso a una mayor comprensión del análisis del movimiento. Es importante mencionar que Laban realiza este estudio para lograr un mejor manejo del dominio corporal en la práctica escénica identificando la dificultad o los problemas que el intérprete tenga en su ejecución.

4.6.3 Ritmo de espacio y su relación con la Coreútica

Laban consideró que ritmo de espacio:

...se crea por el uso relacionado de las direcciones que resulta en forma y figuras. Hay dos aspectos relevantes:

- a) El que tiene un desarrollo sucesivo de las direcciones cambiantes;
- b) Y el que produce las formas a través de acciones simultáneas de distintas partes del cuerpo¹⁷²

Esto quiere decir que Laban acude a la Coreútica con la noción de ritmo de espacio cuando habla de direcciones cambiantes, lo que nos remite inmediatamente a la figura de las trayectorias como diseño de piso y cruz axial, que nos otorga la relación del movimiento en el espacio en sus distintas orientaciones, arriba, abajo, adelante, atrás y lado, lado, más las diagonales que son el resultado de las interacciones de los distintos planos. En otras palabras, que el movimiento se relaciona con el espacio utilizando frecuencia de flujo que requieren diferentes participaciones del esfuerzo. O sea, con los brazos puedo dibujar líneas rectas (droit) acentuando cada final del movimiento, mientras que con las piernas puedo esbozar semicírculos (rond) sin acento de manera ligada y ligera.

¹⁷² Idem. p.200

Entonces, durante la expresión de movimiento, el ritmo de espacio se manifiesta simultáneamente con las trayectorias que deja como huella en el piso y con el volumen que produce cuando crea formas y figuras en el área donde se desplaza.

Por lo tanto, la relación entre el ritmo de espacio con respecto a la Coreútica se vincula con las orientaciones espaciales que decida tomar el intérprete. Pero a través de la combinación de las direcciones se crean formas utilizando acentos, alturas, pausas, silencios, en otras palabras se comienza a dibujar en el espacio figuras que al reiterarse organizan una composición con diseños de piso y volúmenes. La primera combinación constituye las trayectorias y la segunda el volumen de la manifestación expresiva del cuerpo en movimiento (formas).

Esto último nos conduce a recordar la teoría del esfuerzo¹⁷³, donde Laban hace una relación entre fuerza y forma, y sus variantes conforman el flujo en la que se desempeña el movimiento. Para cada secuencia la participación del esfuerzo es diferente y sus matices logran conformar un mapa imaginario que rodea al cuerpo del intérprete y que va dibujando el diseño de piso en la estela que deja en el área en que se desplaza.

El traslado de la noción de *ritmo de espacio* a través de la Coreútica para la dirección teatral se vincula con el campo de la espacialidad, comprendida como las direcciones y orientaciones espaciales que toma el intérprete en escena. Organiza y define formas en el espacio logrando una composición que va a determinar y precisar la corporalidad de un personaje. Por lo tanto, el manejo de esta noción también se verá reflejado en la dirección de actores, definiendo los desplazamientos y énfasis que el actante decida trazar.

Para ser aun más claros, la herramienta que aporta el ritmo de espacio a la espacialidad y dirección de actores es fijar el diseño de piso y formas y figuras espaciales con las cuales se define un personaje. Más adelante se complementará esta información a través de la noción de ritmo de peso y tiempo, cuyo resultado permitirá tener una visión global sobre el ritmo de la obra.

¹⁷³ Análisis del movimiento a través de la teoría Effort & Shape, cuya unidad básica de funcionamiento es el esfuerzo, que se organiza por la utilización de la fuerza y el peso con el que se ejecuta una acción.

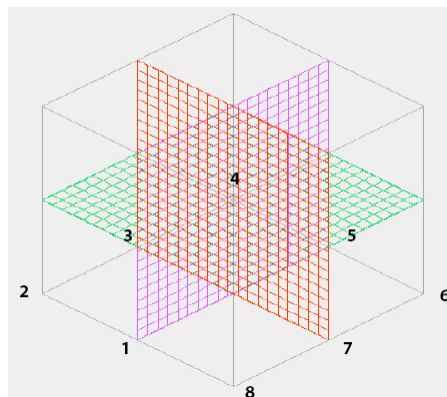
4.6.4 Desde la práctica

Utilizaremos como ejemplo una de las escenas del *El Héroe N° 45*, llamada *La Procesión*¹⁷⁴, cuyo objetivo fue crear una atmósfera de solemnidad a los primeros muertos encontrados durante la tragedia de Antuco, y por sobre todo, lograr crear una imagen dramática y conmovedora para la puesta en escena. Durante este suceso todos los actores participaron, y solo uno de ellos fue cargado y bajado por la escalera (que simulaba ser la montaña) para ser trasladado al recinto de la enfermería del regimiento.

Pensando en ritmo de espacio se le dio al elenco las siguientes instrucciones:

Utilizando el tiempo lento-ligado y continuo suban sobre sus hombros a uno de sus compañeros y descienda por las escaleras hasta dejarlo sobre el mesón del primer piso. La trayectoria a usar en todo momento es línea recta (droit).

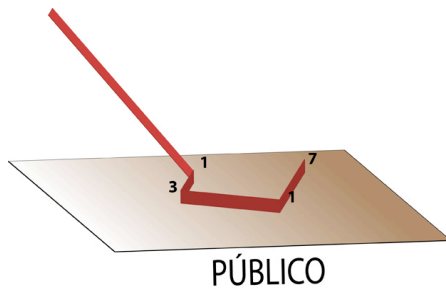
Las claves de la instrucción fueron el uso del tiempo (lento-contínuo y ligado) y la trayectoria (línea recta). Esto determinó que el flujo del desplazamiento fuera continuo y que las direcciones cambiantes siempre se mantuvieran en línea recta sólo variando el rumbo cuando se tenía que doblar al llegar al primer descanso de la escalera para continuar con la procesión. Las direcciones que tomaron los traslados durante la acción en el cubo fueron: 1, 3, 1,7, vale decir:



¹⁷⁴ La escena narra cómo se fueron bajando de la montaña del Volcán Antuco, los primeros cuerpos encontrados congelados en la marcha desde el refugio de “Los Barros” hacia el refugio de “La Cortina”. Los cuerpos caían abatidos producto de la hipotermia producida por la brava tormenta de nieve y viento, además, de las inadecuadas condiciones alimenticias y de calzado y vestuario.

Los puntos anteriormente señalados marcan el diseño de piso que se puede ver registrado de la siguiente manera:

ESCALERA



Siempre el punto 1 marca avanzar hacia delante, el punto 3 doblar hacia la derecha (en el descanso de la escalera), luego se retoma el punto 1 avanzando hacia delante y finalmente se dobla hacia la izquierda utilizando el punto 7 del cubo. Luego, el manejo del tiempo va a determinar el ritmo de la escena, en este caso lento-continuo y ligado. Estas orientaciones espaciales y uso del factor tiempo se pueden dejar registradas en el cuaderno del director de manera de poder recordarlas con precisión si se desea remontar la obra en esa locación.

4.6.5 Ritmo de tiempo y la dirección de actores

La segunda consideración que abordaremos es ritmo de tiempo, que según Laban:

Estas partes de un ritmo pueden ser de igual longitud o desiguales entre sí. En éste último caso algunas partes del movimiento son relativamente rápidas mientras que otras son relativamente lentas.¹⁷⁵

Entendiendo que una secuencia de compases organiza un ritmo, Laban habla de la longitud de los elementos que lo componen, vale decir, el espacio entre un sonido y otro. La duración de las notas lo relaciona con la modalidad lento rápido del tiempo que se ve reflejada en el movimiento. En este sentido, mientras más corta sea la distancia entre un

¹⁷⁵ Laban, Rudolf. *El Dominio del Movimiento*. Editorial Fundamento, Edición revisada y ampliada por Lisa Ullman. 1987, Madrid España. p. 201

elemento de otro, la tendencia de utilizar la velocidad será más rápida. En cambio, si la duración entre un sonido y otro sea más largo, el movimiento será más lento.

Esta información ayudará a identificar al director teatral las preferencias naturales de sus intérpretes en cuanto a la tendencia de sus movimientos rápidos o lentos. Habrá actores que se sientan más cómodos a interpretar la metricidad de un compás regular, mientras que otros serán menos rigurosos y se mantendrán dentro de la métrica pero de forma más libre, o sea, de manera irregular. Entonces, aquí aparecen dos relaciones opuestas importantes de mencionar. La disposición de trabajar con la métrica que inclina al intérprete a buscar acciones más precisas. Mientras quienes opten por ritmos más irregulares cuya disposición corporal será más expresiva.

Finalmente, lo importante a considerar para el director en relación a ritmo de tiempo, no es si el actor esté más próximo a lo rápido o lento, sino, observar si su tendencia está inclinada hacia lo métrico con facilidad a los movimientos precisos, o si su preferencia está en seguir ritmos irregulares con disposición hacia lo expresivo. Ninguna de las dos alternativas debe valorarse como positiva o negativa. Sólo sirve para que el director vea las posibilidades con quienes esté trabajando y que este argumento técnico colabore a la hora de designar roles.

4.6.6 Desde la práctica

En este sentido la escena de *La Bomba* como entrenamiento militar nos proporciona un ejemplo claro del uso de la métrica en la composición coreográfica. Se utilizó la marcha como unidad básica de desplazamiento con un ritmo regular, fuerte y marcado. La exactitud determinó la acción y quienes se salieran de ella desestructuraba la situación. En esta ocasión lo que primó fue la precisión técnica y no la expresividad.

4.6.7 Ritmo de peso y su relación con la Eukinética

La tercera y última consideración de Laban en relación al ritmo:

Al asociar duraciones cortas y largas con el ritmo de peso con partes acentuadas y sin acentuar de una secuencia de movimiento, se ha descubierto seis ritmos fundamentales.¹⁷⁶

Esta es una consideración compleja pues relaciona los acentos con la teoría del esfuerzo, vale decir, en este caso el factor energía lo descompone en peso y fuerza como vectores que al combinarse producen un acento. A partir de estas variaciones permiten descubrir los seis ritmos básicos a través de los cuales se manifiesta la vida del ser humano. En otras palabras, un acento es la marca sonora o corporal donde se fija el tiempo fuerte a través de la fuerza con la que se ejecuta la acción. Entonces, el peso que se incorpore al movimiento genera una variante que puede ser leída mediante los acentos marcados como fuertes o débiles.

La relación de este ritmo y Eukinética, se basa en el manejo consciente del peso pensando en el análisis del movimiento. Puede dominar la cantidad de energía que se necesita para responder corporalmente a otro cambio de energía que demande el siguiente movimiento. Por lo tanto, si se controla el peso corporal, de inmediato se puede retomar el ritmo que la propuesta exige. Éste fue el caso de la escena de *La Bomba* del entrenamiento militar, después de cada situación representada se retomaba la marcha como pauta de comportamiento entre suceso y suceso elaborado en la misma escena.

Lo importante de sustraer, para el director teatral, es que el uso de acentos representa una guía indiscutible en la conducción de cualquier escena que implique una complejidad coreográfica. El acento se transforma en una herramienta valiosa para marca inequívocamente un paso a través del cual se desarrolla una situación escénica.

4.6.8 Desde la práctica

Volviendo al ejemplo anterior de la escena de *La Bomba* del entrenamiento militar, la marcha marcó la pauta de movimiento durante toda la acción cuyo acento definido y concreto era reconocido por todos los actores. Esto no quiere decir que a algunos de ellos no les costara mantener el ritmo, sin embargo les resultaba fácil retomar la secuencia debido a la constante del acento donde la tilde se marcaba en el tiempo fuerte.

¹⁷⁶ IDEM p.202

La marcha es uno de los ritmos básicos que menciona Laban y al ser orgánico es fácil adaptarlo dentro de una secuencia de movimiento. Este modo de caminar se utilizó en la escena ya mencionada como mecanismo para desarrollar el resto de las situaciones. Los acontecimientos se compusieron de distintos momentos de ejercicios militares los cuales fueron enlazados por este desplazamiento.

4.6.9 Ritmo de espacio, tiempo y peso en la escena

La noción de ritmo de espacio nos entrega información acerca de las direcciones que toma el movimiento y las formas que deja en el área donde se traslada. Esto nos conecta con la Coreútica a partir del diseño de piso y del volumen que crea la acción al desplazarse. Por otra parte, lo que nos proporciona el ritmo de tiempo es la tendencia métrica regular o irregular de las secuencias de las acciones y guarda una relación natural con la Eukinéctica a través del factor tiempo. Finalmente, el aporte de ritmo de peso se vincula con las dinámicas de movimiento, a través del acento que enfatiza la acción marcándolo corporal y sonoramente mediante el peso que imponga el esfuerzo al ejecutar la acción. En consecuencia, los elementos del movimiento dispuestos en secuencias de trabajo constituyen la noción de ritmo, pues una misma acción toma una dirección en una postura determinada (forma: ritmo de espacio), con un intervalo de duración en su ejecución (ritmo de tiempo), y que además se gradúa según su esfuerzo (ritmo de peso).

En relación a la colaboración de estas tres nociones con el ritmo de la escena, se verá más próxima a afinar detalles en la dirección de actores. Los elementos que aquí se esgrimen son de orden técnico y permiten visualizar la dificultad práctica del intérprete, pero a su vez propone una posible solución detectando en qué variante se encuentra el problema o la duda que entorpece la ejecución de la acción. Para estos efectos, la lectura que le sirve al director es individualizar dónde se encuentra el obstáculo y cómo, en la medida de lo posible, trabajar con él.

Se realiza esta recomendación directa, debido a que este punto se vincula con uno de los objetivos de la presente tesis, en la aplicación práctica de las herramientas de la Coreútica y Eukinéctica a la eficiencia del recurso tiempo en la elaboración de un espectáculo.

Pero por otra parte, los indicadores que nos proporciona el ritmo nos brindan una mirada de observación de índole técnico al director en relación a la asignación de roles. Por ejemplo, a través de ritmo de tiempo, se puede determinar la tendencia de un actor de trabajar métricamente o irregularmente en sus secuencias de acciones. Esto nos revela el nivel de precisión de un intérprete en cuanto a su manejo corporal, sobre todo si se trata de representar un personaje que requiera de limpieza y exactitud en los movimientos, es por ello, que es importante saber con quienes estamos trabajando. Sin duda que hay actores que son mejores que otros, pero saber cuál es su capital en cuanto a lo que su comportamiento corporal se refiere, es valioso que el director lo considere como un valor informativo, pues puede ayudar a equilibrar una escena o simplemente si apoya u obstaculiza la situación a escenificar.

El resultado de las variables de las nociones de ritmo de espacio, tiempo y peso nos brinda la información necesaria para visualizar la cadencia del total del montaje. Cada escena se inclinará por uno de estos ritmos marcando así su tendencia. La lectura que le sirve al director es la resultante por escena, cuya secuencialidad proporciona un flujo que origina el ritmo total de la obra.

En otras palabras, el flujo de una puesta en escena se mide a través de las relaciones que generen las categorías del ritmo. Habrá escenas que se inclinen más hacia el ritmo de peso, mientras que otras hacia el ritmo de espacio. Entonces, lo que aquí se toma en cuenta es saber cuál es la tendencia de cada escena. El resultado obtenido dará como consecuencia el flujo de la puesta en escena.

Tomaremos como noción de flujo como:

El factor que implica la “variación en la tensión corporal”; se encuentra en la base de los demás elementos del esfuerzo y “se asocia con la progresión”.¹⁷⁷

En otras palabras, el ritmo de cada escena proporciona un flujo que en su sumatoria organiza el total de la obra.

¹⁷⁷ Cámara, Elizabeth; Islas, Hilda. "Pensamiento y acción". El método Leeder de la escuela alemana. Consejo Nacional para la cultura y las artes. INBA: p 114.

4.7 Conclusión de capítulo

Los resultados obtenidos en esta fase, se fueron desarrollando durante todo el proceso de la práctica escénica de la obra *El héroe N°45* como consecuencia del término de período de formación del Magíster en Dirección Teatral, cuyas reflexiones teóricas se manifestaron posteriormente en el decante natural de las ideas que precedieron a desarrollar las incidencias de la Coreútica en el campo de la dirección escénica y espacialidad, y de la Eukinética en el campo de la dirección de actores cuyo detalle se encuentra en los apartados anteriores de este capítulo.

La presente sección aborda algunas sospechas que surgieron durante el inicio de esta investigación como presunciones de los alcances que estas teorías podrían proporcionar al aporte en la dirección teatral. Este es el caso de la noción de ritmo que logra explicarse a través del cruce que operan los elementos de la Coreútica y Eukinética en la escena.

La primera visión que se tenía de ello provenía de la utilización de la Coreútica entorno al espacio centrada en su administración y optimización del mismo como recurso escénico, mientras que los factores de las dinámicas que componen el movimiento, vale decir Eukinética, servirían para la construcción de personajes. Hasta allí estas presunciones daban inicio a esta investigación: qué elementos de la Coreútica y Eukinética son factibles de aplicar a la dirección teatral. Sin embargo, seguían siendo básicas. De acuerdo a los conocimientos que provienen de la disciplina de la danza, se intuía que ambas teorías serían útiles a la dirección, pero se encontraba lejos de sospechar sobre qué campos actuaría y cuáles serían sus incidencias directas.

Sin embargo, posterior al montaje y gracias a distintas conversaciones que se sostuvieron con académicos especializados en áreas teatrales y coreográficas, los hallazgos encontrados bajo éste análisis proporcionaron un material abundante en cuanto a las posibilidades escénicas para la toma de decisiones del director en relación al recurso del tiempo y el factor ritmo. Al comienzo de este estudio, se presumía que la noción de ritmo estaba vinculada sólo con la Eukinética debido al alcance del factor tiempo en sus vectores de velocidad (lento-rápido), vale decir, si la obra en su amplitud logra tener un ritmo orgánico, detectando el largo de las transiciones de una escena a otra o en la duración de las acciones desarrolladas para una escenas en sí. Esto deviene como

consecuencia del uso del tiempo en esas modalidades (lento o rápido) que puede dilatar de manera inapropiada los sucesos a escenificar.

Posterior a la puesta en escena y revisando las reflexiones pesquisadas durante el período del montaje, se vislumbró una nueva posibilidad de la noción de ritmo vinculado a la Coreútica a través de los elementos que la componen (direcciones, volúmenes y trayectorias), sin invalidar la intervención que la Eukinética le contribuye. El motivo de esta reflexión proviene desde el proceso del trabajo práctico de este estudio, donde se determinó que el manejo de las dos teorías se ejecutara en forma simultánea debido a la correspondencia entre ambas. De ese modo se obtiene una visión general del total del montaje y no segmentada por áreas de cada teoría, pensando que la dirección teatral aborda distintos planos de la escena.

CONCLUSIONES

Si bien la Coreútica y la Eukinéctica son dos teorías que provienen de la danza, no ha existido una aplicación práctica en la dirección teatral, muy a pesar de la trayectoria que ambas nociones tienen en Chile, las que se han aplicado desde los años '40 en nuestro país en la formación para bailarines, como hemos podido señalar en el capítulo histórico de nuestra investigación.

Es interesante pensar que estas teorías del movimiento son aplicables a cualquier disciplina de las artes escénicas, que implique, por una parte, proporcionar al director herramientas para la dirección de actores, y por otra, la administración del espacio como recurso escénico, estético y expresivo.

Desde esa perspectiva, luego de finalizar un estudio de las características de cada una de estas teorías, por un lado y por otro, un breve panorama histórico sobre el ingreso de estas nociones a nuestro país, hemos querido observar su aplicación, específicamente en el campo de la espacialidad en el caso de la Coreútica, como en la dirección de actores en la Eukinéctica, con el objetivo de generar herramientas transferibles que se convierta en un aporte metodológico y técnico a la dirección.

Desde la Coreútica.

Respondiendo a la pregunta de investigación, de qué elementos de la Coreútica son susceptibles a ser aplicados a la dirección teatral, nos encontramos que la primera teoría contribuye a la dirección en el campo de la espacialidad, distribuyendo, administrando y organizando este recurso como un elemento que se integra a la puesta en escena de manera discursiva, estética y expresiva.

A partir de la experiencia teatral de *El Héroe N° 45*, como ejercicio escénico que formó parte de esta investigación, se puede definir como Coreútica el diálogo de todos los elementos que componen el espacio y que permiten organizarlo. Los elementos básicos del espacio son: *altura*, que nos da la dirección de arriba y abajo; *ancho*, que nos proporciona el sentido de lateralidad derecho e izquierdo; y finalmente *largo*, que nos entrega la idea de profundidad adelante o atrás. La relación de estas dimensiones nos

genera el dibujo de un cubo ayudándonos a interpretar las direcciones de estos vectores incluyendo las diagonales que contiene. Esta visión del cubo axial o dimensional es posible trasladar a cualquier espacio escénico de un teatro convencional a la italiana o espacio no convencional. Si imaginamos que el cubo es una caja y la desarmamos nos encontraremos que dos de sus caras, lado derecho e izquierdo se abren hacia los costados, mientras que las otras cuatro caras restantes se despliegan en una sola hilera. De este modo se logra descubrir la cruz dimensional cuyo propósito es analizar los volúmenes que genera un movimiento en el espacio. Así, se está hablando de tridimensionalidad del movimiento en el área de la puesta en escena. Entonces, el manejo de estas *herramientas de análisis* facultan al director para que administre de manera consciente un recurso importantísimo dentro de la dirección teatral: el *espacio*.

Por ello, podemos establecer que la noción de Coreútica colabora en la dirección teatral en la *organización y administración del recurso del espacio*, pero desde una perspectiva técnica especificando las *orientaciones y sentidos* en los que se establece una *planta de movimiento*. No proporciona el sentido de lugar como sitio o emplazamiento donde se desenvuelve la acción. Lo que hace es administrar el área de circulación del actante. Esto permite fijar un *diseño de piso* que puede quedar plasmado en el cuaderno del director como ayuda memoria para el intérprete en el caso de que lo olvidase, y así queda asentado para una próxima reposición de la puesta en escena.

Sin embargo, cuando se traspasa esta barrera de la *función material* que nos brinda la Coreútica a través de los elementos que componen el espacio de una puesta en escena, se puede deducir que también es factible que nos ayude a organizar el *espacio poético* o inmaterial de modo expresivo y se convierta en un componente más del espectáculo. Y esto se da cuando el actante logra interiorizar el espacio como propio y sus acciones dialogan con el área en que se suscribe. En otras palabras, se puede decir que el actor se expresa a través del espacio y lo interpreta.

A través de la aplicación práctica de esta teoría en el montaje *El Héroe N° 45*, se pudo deducir que la Coreútica facilita un diálogo de manejo técnico entre el director y su elenco, lo que implicó lograr comunicarse en un mismo lenguaje en relación al recurso del espacio. Esto también se vio reflejado en la disminución del tiempo de organización

del área de emplazamiento de las acciones a desarrollar durante la obra, y establecer ciertos códigos de precisión técnica, el lugar de cada acción en el espacio, o sea, el sentido de ubicación. Los resultados obtenidos se vieron manifestados en dos beneficios para el intérprete. Primero, al fijar con vectores la planta de movimiento, lo que facilitó el trabajo de retener la partitura de las acciones con el texto. Segundo, el actor al tener claro por dónde se está desplazando puede acotar con más precisión sus acciones y así darse cuenta de cuáles no prestan ninguna utilidad al montaje. Estas observaciones se vieron alcanzadas durante la preparación del *El Héroe N° 45*, proyecto creativo de esta investigación.

Continuando con esta lógica, es posible organizar de este mismo modo cuadro a cuadro todas las escenas, lo que facilita al director tener la visión general del comportamiento global de la obra en términos de entradas y salidas, equilibrio del espacio, y finalmente, el significado del espacio como lugar en el mismo montaje.

Por otra parte, este dato es importante para enfrentar el delicado tratamiento de las *transiciones* entre una escena y otra. Se puede afirmar que existen dos tipos de transiciones con distintas combinaciones. El primer caso se trata de *transiciones directas* que generalmente se ingresa a escena en línea recta. Habitualmente esto corresponde al sentido de urgencia cuando por ejemplo, un personaje debe entregar una información vital a la escena que determinará un cambio o vuelco en el desarrollo de la historia. Mientras que el segundo caso, se trata de *transiciones indirectas* cuyo diseño de piso es circular u ondulante. Generalmente se trata de un cambio menos drástico que el anterior y lo que busca es bajar de cierto modo, la tensión que se ha generado en las escenas anteriores.

Entonces, es así como la Coreútica facilita las transiciones entre escenas mediante la utilización de las trayectorias del espacio. Un ejemplo de ello, se pudo comprobar durante dos escenas continuas del proyecto creativo de esta investigación. Se trataba de dos situaciones espaciales distintas en dos lugares diferentes: el regimiento de Antuco (mientras se recibía la información de la tragedia) y lo que ocurría en la montaña (sitio de la tragedia). Al entrar en escena uno de los cabos del regimiento con la información de la tragedia, su ingreso fue abrupto, con urgencia y directo: utilizó la línea recta. Mientras

que los soldados que se encontraban en la montaña (desorientados por las malas condiciones climáticas) caminaban en círculo.

Es importante mencionar que el ejercicio de observar el total de la planta de movimiento de todo el montaje permite al director reforzar los puntos de fuga del *ritmo* total de la obra. En otras palabras, observar bajo estas herramientas de análisis de orientaciones espaciales las conductas de las transiciones si están dilatadas o muy extensas, y por lo tanto, parasitarias a la obra. Esto nos ayuda a hacer los cortes necesarios para mejorar el ritmo y disminuir los tiempos muertos que no aportan al montaje.

En este sentido la *cruz dimensional* nos proporciona un ordenamiento visual en el espacio, ya sea, desde su diseño de piso en conjunto con la organización del resto de los vectores que conforman la *tridimensionalidad* del área donde se desarrollará la acción: alto, ancho y largo. Tener conciencia ocular de cómo se manifiestan estas líneas durante los trayectos del actante nos responde a la pregunta de cuál es el recorrido que hace un actor al moverse, que desplazamientos son los que hace, y cuál es el volumen que genera en el espacio. Entonces, en este sentido y bajo este punto de vista, el manejo de la cruz dimensional para el director teatral se convierte en una herramienta útil y aplicable a la dirección ya que organiza el campo de la espacialidad.

Por lo tanto, la Coreútica permite precisar la planta de movimiento o al menos los puntos más importantes del recorrido que ayudan al intérprete a no perderse durante su interpretación. Facilitan fijar el texto con las acciones, dicho de otro modo, construir la partitura de movimiento, pero no desde la intuición sino desde la aplicación práctica de la visualización de la cruz dimensional y del cubo dimensional. Este acto consciente deja un registro óptico fácil de dibujar en el cuaderno del director.

Otra de las herramientas de la Coreútica se traducen en la *consciencia visual del volumen* que ocupa un cuerpo en el espacio y las relaciones que allí se manifiestan que es vital para el desarrollo de la interpretación escénica. Entonces, la noción de volumen estará ligada a la interacción de los planos (frontal, sagital y horizontal) por donde se desplace el actante. Pero si el actor no tiene desplazamientos o movimientos también ocupa un volumen en el espacio. El volumen no está supeditado al desplazamiento del intérprete

sino a las relaciones entre los planos. La importancia de tener en cuenta del volumen que ocupa el cuerpo de un actor en el espacio, es que las acciones que él haga tenderán a componer en la superficie donde se encuentra con matices y contrastes lo que ayudará a la actuación.

Trabajar con la noción de cuerpo, volumen y espacio completan una información que la obra en sí no dice o explicita, pero que la sugiere el actor a través de la proyección del movimiento en el lugar de la acción. En otras palabras, el uso del volumen del cuerpo de un intérprete en el espacio puede insinuar situaciones, ideas o intenciones de un personaje a través de la composición de sus movimientos o gestos en el espacio. Por ello, que incorporar la noción de volumen en el trabajo del realizador puede constituirse un aporte en la dirección.

En este sentido se desprende como punto concluyente, que la cruz dimensional y las trayectorias espaciales, permiten que el director visualice el plano general del espacio por donde transitará la obra. Así se puede obtener una panorámica del espectáculo: de las entradas y salidas de los actores, los diseños de piso, lugares habituales de la acción, y finalmente la relación de la acción con el espacio que la contiene.

Las herramientas de la Coreútica enriquecen la forma y manera procedimental de un director, como por ejemplo, el uso del cubo dimensional que otorga la posibilidad de manejar volúmenes en la escena. El análisis del espacio a partir de estas figuras geométricas es didáctico, nos deja la posibilidad de poder comunicar instrucciones en relación a la tridimensionalidad del espacio y con esto las posibilidades de comprender cómo se manifiestan los volúmenes, direcciones (arriba-abajo, adelante-atrás, lado-lado), diagonales, niveles y campo de profundidad en relación con el cuerpo. En definitiva el cubo es una herramienta que hace visible toda la capacidad del espacio, y por lo tanto, sensible al tratamiento estético por parte del director. El manejo del cubo dimensional se convierte en un aliado para el teatrista.

Esta reflexión se basa en el hecho de que muchas veces no somos conscientes de toda la capacidad expresiva del espacio, pues sólo lo observamos como la estructura que lo rodea, infiriéndole de inmediato lecturas que se traducen a través de los signos que éste ofrece,

sin permitirnos analizar ni ver la composición física de este recurso de manera básica y geométrica. En otras palabras, no basta con definir la espacialidad como el lugar donde transcurre la acción y la planta de movimiento de los personajes, sino que además, para componer desde una estructura coreográfica entendida como la organización de pautas de movimientos, gestos, acciones y lugares, se puede decir que la Coreútica se pone al servicio del discurso teatral. Entenderemos entonces, que la composición del espacio es la organización de todos los elementos que transiten temporalmente o estacionariamente por él.

También, se puede afirmar a través de la experiencia de *El Héroe N°45*, que el espacio determina el comportamiento corporal de un actante, y por lo tanto, el desarrollo de un personaje. La sensación de inmensidad de un lugar como la de fragmentación o pequeñez va a desencadenar otras operaciones donde intervienen factores emocionales que muchas veces tienen una relación orgánica con la acción propuesta y el mundo interno del actor. Percibir esas sensaciones en el cuerpo es altamente recomendable tanto para el director como para el actor, pero se sugiere que este reconocimiento se realice de manera concreta con los elementos que proporciona las herramientas de la Coreútica y de la Eukinéctica: la cruz dimensional determinando dónde se mueve el personaje en relación a los factores del movimiento, ayudando a resolver cómo se mueve. Visibilizar este acto dependerá la correspondencia orgánica entre las acciones y el personaje, y también, entre las acciones y el texto para así incorporarlas a la interpretación. Entonces, no se perderá esa conexión primigenia con aquello que causó un impacto en el cuerpo del actante: la inmensidad o pequeñez de un espacio.

Es en este punto, compartiendo la misma experiencia de creación, se comienza a tener una visión consciente que existen dos maneras de trabajar el espacio escénico. Una de ellas es a través de la función material que hemos compartido como todos aquellos elementos que lo componen en su tridimensionalidad, cuya estructura se conforman de las dimensiones de alto, ancho y profundidad proponiéndonos direcciones y volúmenes.

Por otro lado, existe una función inmaterial que aproxima al director a una poética personal en la administración de este recurso. Esta última comprendida como la capacidad expresiva del espacio que sea posible de evocarnos a lugares, sitios remotos o

paisajes que propongan un viaje al espectador fuera del contexto físico en que se suscribe. Una de las posibilidades que tiene el director es trabajar con una o más dimensiones, profundizando volúmenes que se verán proyectados en los cuerpos de los actantes y escenografía en el caso de que exista. Esta capacidad expresiva se verá manifestada en la estética de la obra como un elemento más que la compone, como por ejemplo, acentuando un rasgo del vestuario, exagerando la perspectiva del escenario o haciendo que los elementos de la escenografía sea más pequeños o grandes que los actores. A través de estos ejemplos es posible materializar la poética del espacio, pensando en qué se desea obtener de él y concretándolo con el diseño escenográfico y de vestuario.

Por tanto, la poética del espacio puede ser abordada desde la Coreútica a través de la función material que esté manejando el director en relación a la organización de las herramientas de la cruz dimensional y cubo axial, planos y trayectorias del movimiento, en las distintas orientaciones espaciales de la escena.

Sin embargo, lo que aquí cambia es la perspectiva expresiva del espacio al servicio de la interpretación escénica. En caso contrario carecerá de sentido. Desde aquí se produce otro cruce fantástico con el tratamiento estético que recibe la obra, porque toda decisión que tome el director en relación al espacio se verá manifestado en la estética general del montaje. Lo que vale la pena tener siempre en consideración, es que lo funcional de la Coreútica está al servicio de lo expresivo, y finalmente, de lo estético.

Concluyendo, desde la perspectiva de la Coreútica, encontramos que el espacio es una materialidad no sólo física sino que además expresiva capaz de transformarse a través de la mirada del director, proporcionando sensaciones de inmensidad o pequeñez, con el propósito de generar un diálogo entre los espacios tangibles de la puesta en escena. Nunca olvidemos que la realización de una obra es la invitación al público de materializar un viaje.

Desde la Eukinética.

Respondiendo a la pregunta de investigación, de qué elementos de la Eukinética son perceptibles de ser aplicados a la dirección teatral, surgieron variadas respuestas y todas

inscritas en el campo de la dirección de actores en relación a la creación de personajes y estados corporales.

De acuerdo a la experiencia que se obtuvo en el proceso de montaje *El Héroe N°45*, se definió por Eukinética como las cualidades y dinámicas de cualquier acción que se producen a través de la conjunción de los factores del movimiento: *tiempo* comprendida en su dimensión de celeridad: rápido y lento; *espacio* entendida desde la perspectiva del intérprete en su aproximación a la línea central y periférica del cuerpo; mientras que *energía* se concibió como la combinación entre peso y fuerza expresada como leve o fuerte.

Cabe señalar que la Eukinética contempla otros factores que componen el movimiento, como la relación entre peso y gravedad. Sin embargo, no se consideró para este estudio hablar directamente de la gravedad, pues a través del entrenamiento de los actores durante la preparación del montaje, nos dimos cuenta que la tendencia de los intérpretes era asociar peso y gravedad con el suelo, y no utilizarla como una fuente de impulso entre un movimiento y otro. Pese a ello, de igual modo se manejó este recurso pero desde la práctica escénica y no desde la mecanización de la teoría. Es importante tener conciencia que las cualidades dinámicas nos permiten diferenciar un movimiento de otro no solo en su forma sino que además, en los matices y contrastes de la interpretación escénica.

Además, a partir de la misma práctica creativa, se estableció que la Eukinética aporta a la dirección teatral herramientas concretas en la creación de personajes, ampliando la gama de contrastes enriqueciendo el sentido de la acción y su organicidad para la escena. Por estas razones, se puede decir que los factores del movimiento se constituyen como un instrumento para la dirección de actores, pues facilita el trabajo del director proporcionando datos precisos de la idea de personaje que se busca para la obra (lo define), y además, hace partícipe al director de manera activa en la propuesta del actante conduciéndolo con orientaciones claras. Este efecto se verá reflejado, en que el tiempo a emplear durante el proceso de creación tenderá a ser más productivo y efectivo. Por lo tanto, hay un ahorro del período de duración durante el proceso creativo.

En este sentido la Eukinética proporciona un lenguaje técnico y concreto que cumple dos funciones. La primera de ellas *limpiar y determinar* las acciones a realizar, y la segunda, *definir* los rasgos identitarios de cada personaje proporcionando aportes en la construcción kinética de la caracterización deseada, ya que lo arma y estructura, logrando consolidar un mapa por donde se conducirá el actor.

Durante el proceso de montaje del *Héroe N° 45*, se llegó a la conclusión de que cada personaje tenía un factor que le hacía precisar su comportamiento escénico, y mientras que el actor lograra administrar dicho componente de manera consciente, daba un mejor resultado en la interpretación actoral. En otras palabras, mientras más consciente el intérprete trabajara con el factor del movimiento, mayor era el rango de matices y contrastes que construían el personaje. Este resultado se vio reflejado en la manipulación de objetos; relación con el espacio; relación entre texto y acciones físicas; y su conexión con los demás participantes.

Durante el mismo proceso, se pudo comprobar que las emociones del intérprete influían en los factores del movimiento, y en la combinación de emociones y factores de movimiento era posible encontrar estados corporales que ayudan al proceso de personificación. Entonces, vale la pena aclarar, que el director trabaja con las emociones del actor y no del personaje.

De acuerdo a la experiencia del montaje, un estado corporal puede ser comprendido como la vivencia interior del actor frente a uno o más estímulos (físicos o emocionales) que se manifiesta o refleja en el cuerpo. Efecto de acción – reacción. Esta respuesta orgánica de todos los seres humanos es difícil de precisar en un solo ámbito, justamente porque intervienen las emociones y afecta en mayor o menor medida a los factores del movimiento. Desde este punto de vista tiempo, espacio y energía se complementan con las emociones, y podríamos decir que de esta combinación da como resultado a lo que algunos autores denominan como dramaturgia corporal. En otras palabras, se puede comprender que la dramaturgia corporal es el diálogo de las dinámicas del movimiento (o acciones) con la administración de las emociones, que causan sensaciones corpóreas y son posibles de transmitir en la interpretación escénica.

Por todo lo anteriormente dicho, la Eukinética ayuda a la creación de estados corporales desde una perspectiva técnica y no conceptual, donde los factores del movimiento evocan de manera natural y orgánica emociones que son transmisibles en el cuerpo y permanecen en él para su posterior desarrollo en la creación de personaje.

Desde aquí se estableció que un estado corporal es el tránsito de una o más emociones que recorre el cuerpo y por lo tanto, lo hace que tome una o más posturas o actitudes físicas no rígidas definidas por la emoción, totalmente relacionada con la psiquis del personaje y el mundo interno del actor.

Luego de la práctica escénica del *Héroe N°45*, se pudo reflexionar a cerca cuales eran los grados de dificultad por los cuales atraviesa el intérprete a la hora de mantener un estado corporal. Una vez más, se comprobó que tantos los factores del movimiento en conjunto con los elementos que componen la Coreútica, coexisten y están presente en todas las acciones que realiza un cuerpo en el espacio. Durante el proceso del montaje se distinguieron a lo menos dos grados de dificultad: primero abandonar el estado corporal por cansancio, y segundo, interrumpirlo por desconcentración del actor.

A lo largo del proceso de la investigación práctica escénica, se llegó a la conclusión que para mantener los estados corporales se debía combinar la administración de dos de los factores del movimiento. El primero de ello es la energía, que al dosificarse conscientemente gradúa la intensidad de la interpretación y va de débil a fuerte aplicando contenidamente el peso y fuerza proporcionados por el mismo actor. El segundo factor, que acompaña este proceso es el tiempo desde su modalidad lenta-continua-ligada, hasta rápida-descontinua-fragmentada. De este modo se provoca que el estado corporal se mantenga vivo en todo el cuerpo como una alerta constante y posible de maniobrar según las circunstancias al servicio de la puesta en escena.

El factor tiempo, es otro de los elementos que se estudio con profundidad a lo largo de esta investigación. No tiene que ver con la temporalidad cronológica entendida como época, sino como vector de celeridad rápido o lento, en que se ejecuta una acción determinada. Pero lo más importante es que este factor está asociado con el manejo y control de los estados corporales durante la creación de personaje.

Dentro de esta misma búsqueda, fuimos capaces de encontrarnos con distintas posibilidades en su aplicación a la dirección de actores. Por ejemplo, cuando se le pide a un actante que desarrolle su pauta de acciones en un tiempo lento, continuo y ligado y que cada vez que realice la secuencia tome más consciencia del manejo de la velocidad lenta del factor (tiempo), se estará colaborando en la memorización de la partitura corporal, del texto y de la precisión técnica de las acciones del actor. Pero a la vez, la combinación de tiempo lento, continuo y ligado se verá reflejada en los estados corporales que el personaje absorba durante su interpretación.

Por una cuestión de facilitar el trabajo entre el director de escena y sus intérpretes, se llegó a la conclusión que existen dos dimensiones en el uso de los factores del movimiento. La primera de orden material y funcional como cualidades dinámicas, mientras que la segunda, de orden inmaterial, donde intervienen las emociones que producen contrastes en el campo de lo interpretativo y expresivo durante la creación de personaje, vale decir, estados corporales.

Por ende, desde la práctica escénica se desprende para esta investigación que los factores del movimiento no trabajan individualmente, pero que sin embargo, en un momento determinado uno de ellos puede predominar más que los otros, generando cadenas de movimiento donde uno o más factores se combinan y cambian, lo que en su totalidad hacen visibles los contrastes durante la actuación. Es importante que el director tenga presente esta premisa.

A partir de este punto surge otra conjetura que interesa a la dirección de actores. Se trata de la doble tensión entendida como las oposiciones de dos o más cualidades de movimiento que propone el personaje y son fáciles de identificar en el cuerpo. Por ejemplo, la postura de una torsión de un personaje. La torsión inmediatamente nos habla de una oposición de energía y de una contradicción.

Habitualmente los seres humanos nos manejamos con estas dobles tensiones. Mientras que una parte del cuerpo está mirando en una dirección, la otra lo hace exactamente en la opuesta. Si tomamos conciencia de estas oposiciones y las trabajamos en cada escena podremos sacar un gran provecho para la interpretación dramática del personaje.

Lo interesante es que la doble tensión genera *contraste*, elemento fundamental en la composición de creación de personaje proporcionando matices y tonalidades atractivos tanto para el actante como para el espectador.

La *doble tensión* es similar a una contradicción corporal que trasciende a la funcionalidad de los factores del movimiento y lo lleva a una *expresión dramática* intensa, y que además, con una administración consciente de la energía y del factor tiempo duplicará el efecto deseado. La doble tensión es un buen punto de partida para presentar a un personaje, que como primera lectura dará la sensación de algo extraño, inquietante o conflictivo. En este sentido la utilización de este recurso, brinda la posibilidad de dialogar entre el texto (la palabra hablada) y el subtexto (la intención) del personaje. Se puede jugar con estos dos sentidos de la interpretación para diagramar otras posibilidades en la escena.

Con todo el material anteriormente expuesto, se puede concluir que la Eukinética es útil en la dirección de actores ya que se maneja desde una perspectiva técnica, y bajo esa mirada proporciona al director herramientas que le ayudan a implementar su propia metodología de trabajo. Entonces, hablar desde este lugar significa comunicarse desde un lenguaje técnico con el elenco dejando afuera todas las impresiones causadas por las sensaciones personales, que muchas veces corresponden a ideas o concepciones abstractas las que pueden llevar a interpretaciones erróneas del actor.

Desde el ritmo de la escena

Abordando otra de las preocupaciones de la dirección teatral nos encontramos con el ritmo de la escena, y uno de los elementos que lo constituye es el tiempo que para efectos de esta investigación nos aproximaremos desde la Eukinética. Cada escena tiene un comportamiento y características propias aportadas por la partitura corporal que confecciona cada actor durante la creación de personaje. En el fondo estamos hablando del movimiento de cada escena y del espacio por donde se desarrolla la acción, vale decir el diseño de piso. La noción de ritmo es un todo que combina tiempo, espacio y acción, y es un claro ejemplo que las teorías aquí planteadas se combinan y colaboran entre sí.

Se descubrió durante la práctica del montaje, que el factor tiempo no sólo opera en la modalidad lenta o rápida como vector de velocidad, sino que además, se reveló que este agente al combinarse con el componente *peso*, proporciona un entendimiento distinto del uso de este recurso que escapa a su celeridad. Es por ello que aporta a la creación de estados corporales, donde el actor logra mantener una condición corpórea y emocional que trasciende a su interpretación física.

Mientras más peso le otorgue un actor a una acción esta será más lenta, y la administración del flujo tendrá un comportamiento corporal que será contenido y de movimientos ligado. En cambio, mientras menos peso le proporcione, los resultados serán rápidos, ligeros pero igual de ligado. Esta simple diferencia hace que este factor tenga una incidencia en el ritmo de la escena y de la obra en su totalidad. Por lo tanto, para efectos de esta investigación queda evidenciado que mientras más consciencia tenga el director sobre el recurso del tiempo en combinación con otros factores del movimiento, podrá definir de mejor manera la resultante del ritmo total de la obra.

Si el director teatral hace consciente estas posibilidades, podrá componer escenas paralelas que le permitan incluso manejar temporalidades (en el sentido cronológico del tiempo) distintas situaciones dramáticas de manera simultánea. Por ejemplo, durante el montaje de *El Héroe N° 45*, la escena de los sucesos que ocurrían en la alta montaña tenía un tiempo diferente más lento, con más peso, continuo y ligado respecto de la escena que se vivía en el regimiento de Antuco, cuyo carácter era más rápido y ligero. Esto creó una diferencia de lugar (espacio físico) a pesar de estar en el mismo escenario.

Sin duda, y durante los ensayos de la estructura de la obra en general, se logró comprender la importancia del factor *flujo* para la puesta en escena. Durante la creación del montaje, pudimos comprobar que flujo era la circulación de las distintas secuencias de acciones que otorgaban los personajes, y que en su organización lograban componer la escena. Sin embargo, fue un error pensar que todas las escenas debían ser fluidas (entendidas como rápidas), ya que existen diferentes tipos de flujo, que en simples palabras, puede ser ligado o discontinuo. Lo importante, es que el manejo de esta noción para la dirección debe ser consciente debido a que cada escena arroja un flujo de las

secuencias de acciones de manera distinta, y que la suma de los flujos dará como resultado el ritmo total de la obra.

La noción de flujo en función del factor tiempo, puede ser comprendida como: continuo o discontinuo, ligado o estacato.

Cabe concluir para esta tesis, que el ritmo es un precepto medible desde la Coreútica y desde la Eukinética a través de sus herramientas. Y que además, no aplica allí solo el factor tiempo en su modalidad de celeridad, sino que en conjunto con la combinación del factor peso, se puede manifestar y medir la energía con la que se ha tratado un montaje.

Durante esta investigación, en el capítulo IV se expusieron categorizaciones del ritmo según el elemento que lo determinara. Para este proyecto creativo, fue el ritmo de espacio el que más funcionó durante el montaje, pues al estar en presencia de un escenario no convencional, las direcciones cambiantes de las entradas y salidas de los actores se vieron diseminadas por todo el lugar jugando con los niveles y alturas que proporcionaba la infraestructura de la casona donde se realizó la obra. Mientras una escena se finalizaba en un sitio, el siguiente módulo se iniciaba en otro punto del espacio. Esto le dio un carácter dinámico a la puesta, que por cierto se vio reflejado en el ritmo. La directora decidió trabajar con el obstáculo (de no contar con un espacio convencional), desarrollando cada escena en lugares distintos, con entradas y salidas en direcciones opuestas. Esto generó una relación dinámica entre la escena y los cambios de las orientaciones espaciales de las entradas y salidas de cada cuadro. Este es un claro ejemplo de noción de ritmo, espacio y tiempo.

Cabe destacar que estas tres nociones de ritmo de espacio, ritmo de peso y ritmo de tiempo para estas teorías operan de manera conjunta, pero es importante para el director saber con cuales está operando, ya que de este modo se está salvaguardando la totalidad del ritmo del montaje como espectáculo.

Desde un manejo consciente de estas teorías

Continuando con esta reflexión, se puede decir que tanto la Coreútica como la Eukinética entregan herramientas a la práctica de la dirección teatral. El cruce de estos elementos

permiten al director construir procedimientos para administrar mejor los recursos humanos, técnicos, estéticos y conceptuales que involucran el total del montaje. Esto se debe a que la procedencia de estos conocimientos devienen de la física, lo que permite crear imágenes concretas fáciles de transmitir a los actores y de llevar a la escena.

Por otra parte, un director irá acentuando su sello, en la medida que ciertos patrones de uso del espacio y tratamiento en la dirección de actores, se vayan repitiendo en el desarrollo de su trayectoria profesional. Entonces, la Coreútica contribuye al campo de la espacialidad no solo en la organización y administración del espacio o para comunicarnos con un lenguaje técnico entre el director y su elenco en la fase funcional, sino que además, trascender a ello logrando la toma de consciencia del actor en relación a qué está haciendo para darle un sentido y canalizarlo así también en el discurso teatral e interpretación. Por lo tanto, se determina para esta tesis que la interpretación escénica se puede definir por las dinámicas que se generen entre el espacio, acciones, texto y discurso teatral. Elementos que son perfectamente combinables desde la Coreútica y desde la Eukinéctica.

Otra conclusión para este trabajo, es que las herramientas aquí vertidas son importantes de considerar por parte del director. La transmisión a su equipo de trabajo, debe ser acotada utilizando en lo posible un lenguaje técnico, pero no encriptado. Sigue siendo tarea del realizador teatral saber con la mayor proximidad posible qué es lo que quiere montar, cómo desea llevarlo a cabo y con quienes.

Por ello, se hizo hincapié en el proceso del casting o selección de actores, que se repitió tres veces, para llegar a convocar una buena cantidad de intérpretes y así tener la posibilidad de elegir. Por esta razón, es que se construyó una *pauta de evaluación* para establecer criterios kinéticos que se estaban buscando para las interpretaciones escénicas específicas de la obra *El Héroe N° 45*. Los elementos que se consideraron esta pauta de evaluación fueron precisados desde la Eukinéctica en relación a la interpretación actoral: a) manejo del factor tiempo (variante rápida, lenta); b) manejo del factor energía (contrastes; tonalidades dinámicas); c) manejo factor espacio (utilización del foco: interno o externo). Desde la Coreútica se contempló la aplicación del recurso espacio

durante la interpretación del monólogo a valorar: orientaciones espaciales y diseño de piso.

En este sentido, queda asentado para esta tesis que las herramientas de la Coreútica y Eukinética sirven también para instaurar criterios de evaluación durante el proceso de selección del grupo de actores. Así, definir con más proximidad las características físicas, psicológicas y kinéticas de los actantes en sus respectivos roles.

Durante el desarrollo del montaje, se observó que uno de los beneficios que proporcionaba el manejo consciente de estas teorías, se vio reflejado en las herramientas procedimentales del director, pues al comunicarse con el elenco desde un lenguaje de orden técnico dio como resultado una mayor precisión en los movimientos, y no desde sensaciones corporales o atmósferas, sino en la definición acotada de las acciones. Esto no se refiere única y exclusivamente al sentido de homogenizar la partitura corporal o llevarlos al plano estético de la abstracción, sino que otorgarle un sentido en conexión con el espacio. En otras palabras, se trata de saber concretamente qué se está ejecutando, cómo se está haciendo y dónde se está realizando. Entonces, ambas teorías contribuyen al realizador teatral con elementos perfectibles durante la composición del montaje y dirección de actores.

Por ello se concluye, que para la dirección teatral, tomar los instrumentos de estas dos teorías en relación a su funcionalidad material significa actuar desde el entendimiento técnico y así llegar a un manejo de actores con instrucciones acotadas y precisiones que resuelva obstáculos de la interpretación. No solo construye un lenguaje en común entre el puestista y su elenco, sino que además, nos permite observar y analizar una caracterización con sus distintos estados corporales, desde una perspectiva técnica. Se le entregan al actante herramientas concretas para que pueda construir una figura y corregir aquello que tiene que ver con lo actitudinal de la propuesta. Esto no quiere decir que el director entregue la maqueta preparada de personaje al actor. Se trata, más bien, de que el director proporcione herramientas de trabajo al intérprete desde una perspectiva técnica basada en el planteamiento del intérprete, y sin perder de vista que quien construye el personaje es el actante.

Finalmente, desde este punto de vista, se puede afirmar que los elementos que proporcionan las teorías del análisis del movimiento de Coreútica y Eukinética, sirven sin dudas tanto para la danza como para la dirección teatral, pues generan procedimientos aplicables en los distintos aspectos que abordan estas disciplinas, ya sea en sus mecanismos de producción, como en la búsqueda de resultados estéticos.

En este sentido, las herramientas de Coreútica y Eukinética pueden ayudar a constituir procedimientos para la conducción de actores, pero no garantiza el éxito de la puesta en escena. Por ende, es de responsabilidad del realizador priorizar sobre qué ángulo se instalará el prisma de la obra, qué es lo que se decide mostrar y qué acciones estarán ocultas al público, e incluso hasta la disposición donde se instalará el espectador. En otras palabras, la Coreútica proporciona instrumentos que facilitan al teatrista la toma de decisiones en cuanto a la estructura estética interna y externa de la puesta en escena. Interna comprendida desde lo que ocurre al interior de la obra, mientras que la externa entendida como aquello que la puesta en escena devela y se refleja en el espacio, pues es lo que el espectador ve.

Entonces, se establece para este estudio que este acto lúcido de reconocer el espacio como un recurso que siempre hemos tenido a nuestra disposición contribuye al director en convertirse en un verdadero administrador de este capital, tanto en lo material como en lo estético.

Esto no quiere decir bajo ninguna circunstancia, que las herramientas aquí vertidas sean un pie forzado para la acción. La sugerencia es que el director sea capaz de tomar estos instrumentos para subrayar aquello que considere importante de develar, de manera explícita o implícita, como información visual para el espectador.

Cerrando estas conclusiones acerca del proceso teórico y práctico de esta investigación, se puede establecer que tanto la Coreútica como la Eukinética proporcionan elementos que facilitan el análisis del quehacer de un director. Bajo estas herramientas de observación se puede estudiar la estética o línea compositiva que establece el sello de un director a lo largo de su trayectoria. Algunos se inclinarán por el trabajo del espacio y desde allí utilizar este recurso como un dispositivo narrativo que se haga presente en toda

la obra. Otros, en cambio, su mayor desarrollo se encontrará en el manejo corporal de los actores generando acciones interesantes a través de las partituras de movimiento. En el primer caso estamos ante la presencia de un director que se aproxima más a la Coreútica mientras que en el segundo caso, estamos frente a un oficiante que compone a través de la Eukinética.

Basados en estas conclusiones, se puede afirmar que existen tres categorías en que se puede analizar el trabajo de un director de escena.

Se puede decir que un director es coreútico cuando utiliza el recurso del espacio como un elemento importante dentro de la composición de la obra. El espacio tiene protagonismo y así lo manifiestan las relaciones dinámicas que se origina con los actores. Lo visibiliza a través de la organización de las líneas que genera las trayectorias espaciales, generando diseños de pisos dinámicos e interactivos, con niveles y alturas que hacen que sus obras sean capaces de absorber la atención del espectador por el factor coreográfico que caracterizan sus composiciones. Todas estas maniobras contribuyen a aumentar los volúmenes que se generan en escena los cuales armonizan con la disposición del espacio que incluye al público. En otras palabras, todo está pensado para el espacio en el cual se decide disponer de la obra y desde allí dialogan los otros aspectos de la dirección teatral: ritmo, musicalidad, temporalidad, visualidad, vestuario e iluminación, nombrando los campos más relevantes de la dirección.

Como segunda categoría, se puede decir que un director es eukinéutico cuando sus procedimientos se focalizan en la dirección de actores a través de los factores del movimiento, vale decir, tiempo, espacio y energía. A partir de la propuesta de creación de personaje mediante la organización de partituras corporales sugeridas desde el texto, se logra trabajar con imágenes que articulan la acción. Por lo general la imagen trabajada se origina desde la doble tensión donde una parte del cuerpo se orienta hacia una dirección mientras que la otra se dirige en la opuesta, incluso con intensidades energéticas distintas. Esta es una característica propia de la Eukinéutica, y la lectura observable a primera vista es el conflicto que se manifiesta en el cuerpo del actante durante una posición fija o en movimiento. Con estas observaciones se podría afirmar que la administración de la energía es un elemento que se conduce de manera viva durante todo el proceso del

personaje. A través de este factor, el director moldea el material que le ofrece el actor brindándole figuraciones que provienen del mundo psicológico del personaje pero que logra graficar con instrucciones concretas en relación a los factores que componen la energía: peso, fuerza y flujo. De este modo se asegura de obtener una interpretación adecuada llena de matices y contrastes.

Como tercera posibilidad, nos encontramos en presencia de directores que se sirven de ambas teorías para la elaboración de sus estructuras dramáticas cuyo procedimiento se orientan a capturar el interés del público a partir de la utilización dinámica del espacio. En otras palabras, mantienen un manejo pragmático de este recurso escénico, encapsulando de inmediato todas las posibilidades que proporciona el escenario en cuanto a las orientaciones espaciales y diseños de piso. Junto con esto, juega con la tridimensionalidad del espacio en función de los movimientos que le provoquen las acciones a ejecutar. Es así como pueden desplegar grandes masas en escena de manera fluida y orgánica. Se agrega a todo lo anteriormente detallado, la conducción desde la Eukinética en relación a la dirección de actores. Se nutre de las capacidades orgánicas y kinéticas que le ofrecen sus intérpretes y puntualiza cada cierre de movimiento o gesto con el manejo de la energía o el factor tiempo en su modalidad lenta o rápida.

A través de estas tres categorizaciones del manejo del espacio y de los factores del movimiento, se comprueba que ambas teorías pueden servir también para analizar los modos de producción expresivos que articulan algunos directores teatrales en escena, pero de manera no consciente en la mayoría de los casos. La intuición los ha llevado a construir procedimientos de trabajo que articulan estos conceptos, ya que los factores del movimiento tiempo, espacio y energía son inherentes a todas las disciplinas de las artes escénicas, pero hasta ahora sólo la danza ha analizado en profundidad logrando aplicarla con fines estéticos.

Finalmente, es importante destacar que ambas teorías proporcionan herramientas prácticas al director que facilitan su quehacer en dar solución a situaciones de orden técnico, mecánico como expresivo. Desde este punto de vista, son elementos que están al servicio del realizador no para generar una metodología de trabajo específica que se replique como fórmula de composición escénica, sino para que el director sea capaz de

construir sus propios procedimientos de trabajo de manera técnica y consciente, y sea capaz de aplicar en las instrucciones durante la conducción de actores.

Como ya dijimos, durante esta investigación teórico – práctica se estableció que la Coreútica aporta al área disciplinar en el campo de la espacialidad, mientras que la Eukinética lo hace desde la dirección de actores.

Dentro de la misma, nos planteamos acotar la administración del espacio escénico desde la Coreútica en función de las relaciones dinámicas que se producen entre personaje-espacio-acciones. Para luego, especificar el aporte de la Eukinética durante el proceso de la construcción de personaje de acuerdo a las relaciones dinámicas que se producen con el manejo de los factores del movimiento.

Sin embargo, es necesario precisar que estas áreas de trabajo no son desconocidas para un director teatral. El espacio, el tiempo y la energía son elementos transversales en todas las artes escénicas, pero que estas teorías suministran al realizador herramientas para su uso consciente, y por lo tanto, son facilitadoras de generar procedimientos técnicos y metodológicos para la puesta en escena.

BIBLIOGRAFÍA

- Baril, Jackes. *La danza moderna*. Editorial Paidos, Buenos Aires, Argentina. 1977.
- Cámara, Elizabeth & Isla, Cámara. *Pensamiento y acción, el método Leeder en la escuela alemana*. Editorial CENIDI, Ciudad de México, México. 1993.
- Cardona, Patricia. *Dramaturgia del Bailarín*. Editorial INBA, Ciudad de México, México. 2000.
- Cifuentes, María José & Fernández, Rodrigo & Nuñez, Raquel. *Eukinética: Profundizando las cualidades del movimiento*. Consejo Nacional de la Cultura y de las Artes Santiago, Chile. 2010.
- Cifuentes, María José. *Historia Social de la danza en Chile: visiones, escuelas y discursos 1940-1990*. Editorial LOM. Santiago, Chile. 2007.
- Davis, Martha. *Análisis esfuerzo- forma del movimiento: una evaluación de su lógica, consistencia y de sus usos sistemático en la investigación*. En I. Bartenieff, et al. *Four Adaptations of Effort Theory in Resarch and teaching, Dance Notation Bureau In.*, Nueva York, 1973.
- D.K CHING, FRANCIS. *Arquitectura: forma, espacio, orden*. Ediciones G.Gill. México. 1998.
- Durán, Lin. *El manual del coreógrafo*. Editorial CENIDI, Ciudad de México, México, 1983.
- Francisco J. Garcés Troncoso (coordinador Académico). *Explorando el Mundo de la Música*, Colección Teleduc, Pontificia Universidad Católica de Chile, Editorial Universitaria, Santiago de Chile, 1992
- Humphrey, Doris *El Arte de Crear Danza*. Editorial Eudeba, Buenos Aires, Argentina. 1976.
- Jacobs, Ellen. *Danzando*. Editorial Cuatro Vientos, Santiago, Chile. 2001.
- Laban, Rudolf & Lawrence, F.C. *Effort economy in body movement*. Editorial Mcdonal& Evans, Londres, Inglaterra, 1947.
- Laban, Rudolf y F.C Lawrence. *Esfuerzo*. Editorial, Macdonald & Evans. 1974.
- Laban, Rudolf. *Choreutic*. Recopilado y editado por Lisa Ullmann. Editorial Mcdonal and Evans, Londres, Inglaterra, 1966.

- Laban, Rudolf. *Danza Educativa Moderna*. Editorial Revolucionario, 1976
- Laban, Rudolf. *El Dominio del Movimiento*. Editorial Fundamento, Edición revisada y ampliada por Lisa Ullman. Madrid, España. 1987.
- Laban, Rudolf. *El poder del movimiento*. Editado y revisado por Lisa Ullmann. Editorial Mcdonal& Evans, Londres, Inglaterra, 1971.
- Laban, Rudolf. *The mastery of Movement*. Editorial Plays, Boston, Estados Unidos, 1971.
- Laban, Rudolf. *Una vida para la danza*. Conacultura México, traducción Ana Margarita Mendizabal, editorial INBA, Ciudad de México, México. 2001.
- Layson, June. *Historia de la danza; una introducción: Perspectiva Histórica del estudio de la danza*. Cunacultura, traducción María Dolores Ponce, Ciudad de México, México. 2001.
- Lynton, Anadel. *Introducción al análisis del movimiento y sus posibles usos en la investigación de la danza y otros campos*. CENIDI danza, Ciudad de México, México. 1993.
- Marquessinis, Artemis. *Historia de la Danza desde sus orígenes*. Editorial Librerías Deportivas Esteban Sanz, Madris, España. 2001.
- Mudie, Jaqueline. *Historia de la Danza*. Purnell, Londres, Inglaterra. 1968.
- Olea, Jorge. *Apuntes: Coreútica: Principios de definición y orientación de la forma de la Danza en el espacio*. Profesor, Departamento de Danza de la Universidad de Chile. 2009.
- Pavis, Patrice. *Diccionario del Teatro Dramaturgia, Estética y Semiología*. Editorial Paidós Ibérica. Madrid, España. 1984.
- Pérez, Carlos. *Proposiciones en torno a la historia de la danza*. Editorial LOM, Santiago de Chile, Chile. 2008.
- Sefchovich, Galia. *Expresión corporal y creatividad*. Editorial Trillas, DF México, México. 2001.
- Tambutti, Susana. *Creación coreográfica. Herramientas de la creación coreográfica: ¿una escalera sin peldaños?*. Editorial libros del Rojas UBA, Buenos Aires, Argentina. 2007.

Tolosa, Avelino. *Antuco: Historia de una tragedia*. Editorial Universitaria, 2006.

Turner, Joan. *Victor Jara, un canto inconcluso*. Editorial LOM, Santiago, Chile. 2006.

Ubersfeld, Anne. *La Escuela del Espectador*. Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España. 1997.

Artículos Internet

Laban Center London, City University London,
UK..<http://www.ncbi.nlm.nih.gov/pubmed/11011889>

Revista electrónica Memoria Chilena

[http://www.memoriachilena.cl/temas/dest.asp?id=patriciobunsterbrice%F1o\(1924-2006\)calaucan](http://www.memoriachilena.cl/temas/dest.asp?id=patriciobunsterbrice%F1o(1924-2006)calaucan)

ANEXOS

Link obra *El Héroe N° 45*, basado en los hechos de Antuco

<http://youtu.be/JtTjZVYvjbI>

<http://youtu.be/ASj20rMtDo8>

ENCUESTA

Sobre la Obra “El Héroe n° 45”, de Antuco responda:

- I. ¿Qué vio? Describa
- II. ¿Les gustó? Sí o no. Indique brevemente por qué.
- III. ¿Qué fue lo que más les llamó la atención? ¿Hubo una escena o imagen en especial?