UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

ESCUELA NACIONAL DE ESTUDIOS PROFESIONALES
"A C A T L A N"

NOV. 15 1995
DEPTO. DE TITULOS PROFESIONALES Y CERTIFICACION ESCOLAR
UNIDAD DE ADMINISTRACION ESCOLAR

EL CUERPO ELIGE EL CAMINO

(descripción y análisis del discurso oral y corporal de 19 artistas de la escena para explicar la elección de su técnica de entrenamiento)

T E S I N A

QUE PARA OBTENER EL TITULO DE

LICENCIADA EN PERIODISMO Y COMUNICACION COLECTIVA

P R E S E N T A

MARIA ISAURA CORLAY PEREZ

ACATLAN, EDO. DE MEX. 1996

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Universidad Nacional Autónoma de México
UNAM
Biblioteca Central
Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

A mi mamá, a mi papá
y en memoria de Moisés

ÍNDICE

PRESENTACION 1

INTRODUCCION 3

1. INSTRUMENTOS PARA EL ANALISIS 8

1.1 Análisis de las formas discursivas orales de los ponentes para explicar su elección de determinada técnica de entrenamiento 9

1.2 El lenguaje corporal de los ponentes como transmisor de mensajes de carácter sensorial (sensitivos y emotivos) 12

1.3 Ajuste de modelos de comunicación oral y corporal empleados por los participantes del Encuentro bajo condiciones de uso de una lengua no materna 13

1.4 Influencia del liderazgo de Eugenio Barba en el registro y el análisis de la información vertida en el Encuentro 15

2. LA INCERTIDUMBRE DEL PRIMER CONTACTO 17

2.1 Dinámica de la comunicación oral 17
2.2 Dinámica de la comunicación corporal 18
2.3 Dinámica de impulsos de movimiento expresivo según el origen cultural 19
2.4 Copenhague, capital cultural europea 1996 20
2.5 Teatro del Mundo 22

3. EL CUERPO ELIGE EL CAMINO 25

3.1 Sanjukta Panigrahi 25
3.2 Stephen Pier 32
3.3 Natsu Nakayima 35
3.4 Carolyn Carson 40
3.5 Augusto Omulú 44
3.6 Thomas Richards 48
3.7 Jerzy Grotowsky 51
3.8 Odin Teatret 56
3.8.1 Julia Varley 56
3.8.2 Roberta Carrieri 58
3.8.3 Iben Nagel Rassmussen 58
3.8.4 Torgeir Wethal 59
3.9 Stina Ekblad 61
3.10 Thomas Leabhart 65
3.11 I made Djimat 67
3.12 Steve Paxton 69
3.13 Franca Rame 73
3.14 Dario Fo 77
3.15 Kanichi Hanagayi 80
3.16 Gennadi Bognadov 82

4. CONSIDERACIONES FINALES 87

5. APÉNDICE 91

5.1 La discusion de los bailarines y coreógrafos contemporáneos a propósito de la danza 91
5.2 Adiós a ISTA 96 92
PARTICIPANTES 94

PRESENTACIÓN

Desde los tiempos en que estudiaba Periodismo y Comunicación Colectiva, el tema que más despertó mi interés trataba sobre aspectos de la comunicación no verbal, específicamente del lenguaje kinético. Es decir, el que estudia la significación de los gestos, ademanes y posturas del cuerpo humano. Este campo de conocimientos se integró de modo natural a mi trabajo como bailarina y coreógrafa, y sin ninguna duda se convirtió en un fuerte soporte teórico y metodológico para estudiar el movimiento expresivo del cuerpo.

Desde mi perspectiva, el recurso al lenguaje kinético puede aplicarse a la explicación significativa de fenómenos de expresión corporal tanto en su dimensión comunicativa cotidiana como aquella que persigue fines artísticos. Sin embargo, esto es posible si se toma en cuenta que los aspectos verbales y no verbales actúan simultáneamente dentro de un solo proceso comunicativo; a grandes rasgos esto conforma el paradigma desde el cual organiza el presente trabajo.

En cuanto al fenómeno que se estudia, este se inscribe en el ámbito de las disciplinas artísticas escénicas: la danza y el teatro, donde el cuerpo es el instrumento expresivo fundamental. Se trata de 19 discursos referentes a técnicas de entrenamiento escénico.

Bajo la forma de tesina, el trabajo se propone como un ensayo metodológico en el que se aplican las herramientas que ofrece el enfoque comunicativo enunciado anteriormente y los saberes de la experiencia directa en la danza y la coreografía.

No obstante , más allá de demostrar la validez de un instrumental teórico, existe el interés de difundir los discursos de los artistas, en virtud de lo inédito de la información y sus valiosos aportes.

Para concluir esta presentación quiero agradecer a la instancias y personas que con sus apoyos académicos y financieros hicieron posible mi participación en el Décimo Encuentro Internacional de la Escuela de Antropología Teatral (ISTA), que se celebró en Copenhague, Dinamarca , del 3 al 9 de mayo del presente año, y del cual se desprendió el fenómeno de estudio del presente trabajo.

A la Embajada Real de Dinamarca en México. En especial a Birgitte Randmets, agregada cultural y cónsul de dicha institución, por su amable, positiva y oportuna respuesta a la solicitud de apoyo para financiar los gastos de asistencia al Encuentro.

A las autoridades del Centro Nacional de las Artes por su sólido respaldo académico y financiero, incluyendo este proyecto dentro del Programa de Apoyo a la Docencia, Investigación y Difusión artísticas. Principalmente a Jaime Vázquez, Subdirector General de Académico del CNA y Magdalena Mas, Directora de Asuntos Académicos del CNA.

A las autoridades del Instituto Nacional de Bellas Artes . En particular a la Claudia Veites, Subdirectora de Educación e Investigación Artística.

Al CENIDI-Danza José Limón, mi entrañable casa de trabajo. Con especial cariño a mi maestra y amiga Lin Durán, su directora, por el entusiasmo y la confianza con que apoyó moral y profesionalmente este proyecto.

A la Secretaría del Comité Internacional de Danza del ITI UNESCO, en particular a su titular, Anastasio Ángeles, por su incondicional cooperación en la solicitud de apoyos.

A Isabel Contreras, Gaby Rodríguez y Cristina Barragán, por sus estímulos y alegre compañía durante todo el proceso de redacción de este texto.

INTRODUCCIÓN

El tiempo- espacio orgánico de un cuerpo se construye de relatos diversos: el de la piel que se arruga, del pelo que encanece, o de los centímetros que se ganan de estatura. Mas allá de estas corpo-historias visibles, este texto se acerca a otra de ellas, el de la motricidad expresiva que se construye a sí misma a través de la elección de una técnica de entrenamiento.

¿ Cual es la motivación que hace posible que la sensibilidad busque el cauce del movimiento para hacerse viva, como elige el cuerpo un camino que permita que este personal deseo y expresión se convierta en arte escénico?

La respuesta podría encontrarse en las profundidades de la memoria sensorial que almacena las vivencias del cuerpo en forma de sensaciones y emociones. De estas las más significativas, gravitan alrededor de nuestros centros nerviosos y se actualizan como impulsos expresivos. Por tendencia natural algunas personas encuentran en el movimiento corporal su mejor medio de manifestación artística.

Las cualidades particulares de un estilo de movimiento expresivo y la elección de una determinada técnica de entrenamiento esta íntimamente relacionada con la manera en que esa memoria sensorial ha sido impactada por las experiencias de la vida. En ese sentido *El cuerpo elige el camino.*

¿Pero como demostrar esta hipótesis, como acercarse a cuerpos vivos que hablaran de su vida, de su obra, de su técnica? ¿Cómo leer directamente en sus corporeidades la historia de sus impulsos? El pretexto para esta búsqueda se presentó de manera muy generosa:

Durante la primera semana de mayo de 1996 se llevó a cabo en Copenhague, Dinamarca, el Décimo Encuentro de la Escuela Internacional de Antropología Teatral. (ISTA). Denominado Performer Bios, tuvo como objetivo conocer y analizar, desde la perspectiva de la Antropología Teatral, es decir del estudio del ser humano en situación de representación escénica, algunas tradiciones de la danza -teatro provenientes de diferentes culturas, contextos sociales e individuales.

Para ello, bajo la dirección de Eugenio Barba, fundador y actual director del ISTA se organizó un programa de demostraciones, donde 18 artistas invitados hablaron sobre aspectos de su vida personal y profesional, mostraron los principios de sus técnicas de entrenamiento y presentaron fragmentos de sus principales obras. Asimismo cada noche hubo perfomances completos donde se pudieron apreciar los elementos escénicos empleados y las propuestas artísticas de algunos de ellos.

Las formas y estilos de danza analizados fueron:

El teatro Kabuki del Japón, representado por Kanichi Hanayagi.
La danza Odissi, originaria del noroeste de la India, por Saujukta Panighari
La danza teatro balinesa , presentada por I Made Djimat
Las Danzas del Candomblé del Brasil, por Augusto Omulú.
La tradición del Odin Teatre de Dinamarca, representado Roberta Carrieri, Julia Varley,Iben Nagel Rassmussen y Torgeir Wethal, bajo la dirección de Eugenio Barba.
La corriente Grotowskiana y sus seguidores, presentada por el propio Jerzy Grotowsky y su discípulo Thomas Richards
El teatro de Darío Fo y Franca Rame, que se desarrolla en Milán Italia
La tradición del teatro escandinavo, representado por la actriz Stina Ekblad.
La escuela de la mímica de Decroux, representada por Thomas Leabhart
La metodología de Meyerhold, originada a principios de este siglo en el teatro de Moscú, presentada por Gennadi Bogdanov.
La tradición del ballet clásico, representada por Stephen Pier

Tres escuelas de la llamada danza contemporánea :

Técnica Nikolai, representada por Carolyn Carson
La danza Butoh del Japón, presentada por Natsu Nakajima
La Improvisación de Contacto, presentada por Steve Paxton, su creador.

Dada sus características el Encuentro se convirtió en un espacio y fenómeno de estudio inmejorable para ensayar las ideas enunciadas anteriormente. De hecho es imprescindible destacar que fueron las condiciones del Encuentro las que al brindar un acceso directo y vivo a los artistas, hicieron posible que el abordaje de describir y analizar discursos orales y corporales se consolidara como herramienta de análisis.

El Encuentro ofreció un conjunto de discursos orales y corporales cuyos referentes era precisamente el uso del lenguaje expresivo del cuerpo en situación escénica.

Según una primera hipótesis, desprendida de las primeras observaciones de los discursos de los artistas, las motivaciones profundas que determinan la elección de una técnica de entrenamiento pueden conocerse a través de la descripción y análisis de los discursos orales y corporales de los artistas cuando estos hacen referencia simultáneamente a su vida y a su obra, ya que inconscientemente revelan las asociaciones que existen entre ambas.

Contextualizando este planteamiento, al interior del Encuentro se conjuntaron otros fenómenos comunicativos bajo específicas condiciones verbales y no verbales y de hecho de esta dinámica comunicativa general del Encuentro fue que nacieron las ideas y los instrumentos metodológicos que dan estructura a este texto.

Por este motivo la primera parte, **Instrumentos para el análisis,** incluye una explicación detallada de las hipótesis y los instrumentos aplicados al análisis de las ponencias y del Encuentro en general. Ya que para la comprensión del origen y estructura de este documento es indispensable tomar en cuenta que el marco teórico que lo sustenta parte de un enfoque

comunicativo verbal y no verbal. La lectura de esta parte permite darse cuenta de la posibilidad de construir herramientas conceptuales para la interpretación de discursos artísticos escénicos a partir de un marco de comunicación que considera la sincronía y las interrelaciones de significación entre la expresión oral y corporal.

La siguiente parte del documento, titulada **La Incertidumbre del primer contacto *(Contexto general del Encuentro)***, reseña el entorno comunicativo verbal y no verbal del Encuentro. Bajo la hipótesis de la confrontación de modelos expresivos, se describen y comentan algunos aspectos de las relaciones comunicativas entre los participantes de este evento. Con ello se pretende dar un panorama de las condiciones generales en que este se desarrolló para contextualizar en este marco la explicación de las ponencias.

El subsecuente apartado, **El cuerpo elige el camino, *(las ponencias)*** constituye el cuerpo principal de este trabajo y, como se ha explicado al principio de esta introducción, se describen y comentan los discursos orales y corporales de los ponentes para establecer asociaciones significativas entre los mismos y los temas a los que hicieron referencia, es decir, sus experiencias personales y sus respectivas técnicas de entrenamiento escénico.

Las **consideraciones finales** de este trabajo, enfatizan la utilidad del enfoque comunicativo verbal y no verbal como propuesta metodológica para realizar una lectura significativa tanto de discursos individuales como de las relaciones de comunicación de un colectivo cuando precisamente el mensaje intercambiado se refiera al uso expresivo del cuerpo.

En este sentido este trabajo se considera una aplicación de esta línea de investigación, la que emplea la descripción y análisis de los discursos orales y corporales . Asimismo se enuncian otros proyectos que pueden desarrollarse utilizando estos principios.

No obstante, uno de los principales objetivos del texto es dar a conocer conocimientos y experiencias sobre diferentes técnicas de entrenamiento corporal y propuestas de arte escénico. Intenta transmitir lo más fielmente posible las imágenes sensitivas y emotivas que los artistas expresaron a través de su oralidad y la expresividad de su cuerpo.

Cabe señalar que la elección de la forma discursiva en que se presenta se fundamenta en los planteamientos que el propio texto hace acerca del lenguaje: Una experiencia se actualiza en una forma discursiva específica, la cual puede ser descriptiva y/o emotiva de acuerdo a como la experiencia haya sido almacenada en la memoria sensorial.

En las últimas páginas se agregó un **apéndice** que contiene la discusión entre bailarines y coreógrafos a propósito de la danza, la crónica del cierre del Encuentro: Adios al ISTA 96 , y la lista de sus participantes.

1. INSTRUMENTOS PARA EL ANÁLISIS

Es importante destacar que la descripción y análisis de los discursos orales y corporales tanto de los ponentes como de los participantes del Encuentro es una herramienta epistemológica construida, por una parte, a partir de la aplicación de un enfoque comunicativo global que consideró los aspectos verbales y no verbales* al interior de un discurso. y por otra , del recurso a mi propia percepción empática para descodificar la gran cantidad de información trasmitida por esta vía.

Dentro de este marco, para el análisis de las ponencias se aplicaron:

1.1 Análisis de las formas discursivas orales de los ponentes para explicar su elección de determinada técnica de entrenamiento.

1.2 El lenguaje corporal de los ponentes como transmisor de mensajes de carácter sensorial (sensitivos y emotivos) .

Para la lectura de la dinámica comunicativa general del Encuentro en que estas se contextualizan se tomaron en cuenta los siguientes aspectos:

1.3 Ajuste de modelos de comunicación oral y corporal empleados por los demás participantes del Encuentro bajo condiciones de uso de un lengua no materna.

1.4 Influencia del liderazgo de Eugenio Barba en el registro y análisis de la información vertida en el Encuentro.

---

* Las referencias teóricas sobre este enfoque provienen del planteamiento de la comunicación como un proceso social que hacen Bruna Zanni y Pio Ricci, en el libro del mismo nombre. Asimismo este trabajo se nutre de los estudios sobre Comunicación verbal y no verbal realizados por investigadores como Edward T.Hall , Ray Birdwhistell, David Efron, Gregory Bateson, por mencionar solo algunos, los cuales ofrecen diferentes perspectivas sobre el tema. Por el caráeter y estilo de este texto no abundaremos en la explicación teórica de estos temas.

1.1 Análisis de las formas discursivas orales de los ponentes para explicar su elección de determinada técnica de entrenamiento

Los ponentes comenzaban por contar algunos aspectos de su vida personal y luego o simultáneamente explicaban sus particulares entrenamientos técnicos.
Bajo esta lógica, un primer acercamiento fue detectar dentro de sus narraciones biográficas, las experiencias trascendentes que explicaban, según mi punto de vista, su elección de determinada forma de entrenamiento técnico y expresión corporal artística.

Ninguno de ellos llevó un discurso escrito en el que previamente hubiera estructurado los acontecimientos que iba a relatar sobre su vida personal. Y aunque algunos llevaban notas, que a lo largo de sus demostraciones iban siguiendo, la información que se refería a estos aspectos fue dada a través de relatos anecdóticos, en ocasiones estimulados por las preguntas que Eugenio les hacía a este respecto, muchas de las cuales parecía que se las planteaban por primera vez.

Siempre que se trata de hablar sobre cuestiones de la vida personal, hay muchos datos que son manifestados inconscientemente y de modos indirectos. En la mayoría de los casos son en estas cosas "dichas sin pensar" donde se localizan hechos cruciales y motivaciones profundas que han determinado decisiones importantes.

Este discurso no racionalizado resultó una fuente abundante de información que me permitió sacar a la luz las correspondencias más trascendentales entre su vida personal, los conocimientos técnicos adquiridos y/o creados ,y su particular lenguaje expresivo corporal.

Mi manera de hacer evidente esta relación entre vida y obra fue localizar las experiencias más significativas que influyeron en la elección de sus medios artísticos. Los hechos que adquirieron la categoría de revelaría fueron, según yo inferí, los que habían afectado más profundamente su sensorialidad y/o emotividad.

El modo de ubicarlos bajo este esquema consistía en abstraerlos dentro de su discurso general, valiéndome de la observación de mis propias reacciones perceptivas. Poco a poco me

fui dando cuenta que en ciertos momentos de sus exposiciones, mi percepción reaccionaba registrando sensaciones y/ o emociones.

Toda esta serie de cuestionamientos que se daban simultáneamente por la vía corporal e intelectual me llevaron a pensar que si mis impresiones se registraban bajo un modelo sensitivo y/o emotivo era porque existía correspondencia con la forma en que estas habían sido guardadas en la memoria sensorial por mis emisores. Tal correspondencia estaba dada por la forma discursiva, es decir un modo específico de uso del lenguaje , en que eran expresados los acontecimientos más significativos.

Fue mi percepción de sensaciones, emociones y sentimientos, generados por una forma discursiva específica, los que me permitieron reconocer simultáneamente:

1. Un sistema de relaciones al interior de la forma discursiva que la hacía descriptiva y/o narrativa.
2. Que según la forma discursiva en que eran expresados los acontecimientos podía inferirse el modo en que habían sido almacenados en la memoria corporal y su correspondiente significación sensitiva y/o emotiva.
3. Que estos hechos, eran trascendentes en tanto estaban asociados por estructuras inconscientes a una elección del uso del cuerpo, a nivel de un entrenamiento técnico y una expresión artística.
4. Que estos hechos eran expresados en formas discursivas específicas que corresponden al modo en que fueron registrados por la memoria corporal buscaron ser re-expresados, temporalmente mucho más tarde y a otro nivel de elaboración , a través del cuerpo en movimiento.

Observar los efectos que estas diferentes formas de brindar la información provocaban en mi percepción comenzó como una necesidad de encontrar un modo comprensible de asimilar la enorme cantidad de información recibida y organizar el bombardeo de estímulos que mi cuerpo

ya registraba. Después se convirtió en una fuente de información y análisis que, junto con otros instrumentos a los que me referiré más tarde, me permitieron extraer las siguientes afirmaciones.

Encontré que había dos formas del lenguaje que se diferenciaban y podían distinguirse según fueran bailarines o actores. Los primeros empleaban en su mayoría el lenguaje para referir sensaciones y los segundos para referir emociones. De mi análisis pude desprender que, de este modo, sus recuerdos de infancia, de su vida familiar y profesional, eran registrados bien en un lenguaje metafórico, que usaba las analogías descriptivas para dar referencias de los estados físicos del cuerpo en relación al medio (sensaciones), o bien en un lenguaje narrativo, que hilaba hechos por imágenes anecdóticas para dar referencia de los estados anímicos del cuerpo en relación al medio (emociones).

En el "modo de hablar" de cada artista se combinaban diferentes formas discursivas, las cuales hacían referencia a estados sensoriales y/o emocionales.

Un acercamiento más profundo me posibilito distinguir que de acuerdo a que las características del discurso se orientaban en mayor o menor medida al uso de un lenguaje descriptivo o narrativo, la información se registraba en dos diferentes tipos, de lo que llamo, "núcleos significativos".

El núcleo de significación del lenguaje descriptivo, construido por asociaciones analógicas y metáforas es la sensación corporal. En tanto el lenguaje narrativo, construido por imágenes anecdóticas, tiene su núcleo de significación en la emoción.

Los discursos de los bailarines conectaban en mí sensaciones de peso, tono muscular, velocidad, etc., que son categorías de movimiento. La referencia a estos contenidos las hacían por imágenes analógicas. En este texto ejemplos de este tipo de discurso se observan con claridad en Steve Paxton, Thomas Leabhart, Natsu Nakayima, Carolyn Carson, Stephen Pier. Dentro de la propia audiencia, uno podía distinguir si un participante hacía teatro o danza porque usaba un lenguaje mucho más descriptivo.

Las anécdotas narradas eran imágenes sensibles que me desencadenaban una asociación emotiva. Me reía, me impresionaba sorpresivamente o se me despertaba la ironía al escucharlos contar lo que les había sucedido. En este texto los discursos de Stina Ekblad y Franca Rame, son particularmente ilustrativos.

1.2 El lenguaje corporal de los ponentes, como transmisor de mensajes de carácter sensorial (sensitivos y emotivos)

En un segundo plano opté por la lectura de los aspectos no verbales de los discursos de los ponentes, particularmente el lenguaje kinético, constituido por los gestos del rostro, las manos , los ademanes y las posturas. Desde las primeras demostraciones me di cuenta que recurrían automáticamente al lenguaje corporal para expresar conceptos sobre el movimiento y la energía.

Esto era muy eficaz en términos comunicativos, ya que al mismo tiempo que dejaba ver la insuficiencia del lenguaje hablado para transmitir sensaciones corporales, también codificaba mensajes que eran leídos por reconocimiento visual o conexión empática. Al ser interpretado de este modo, un gesto, un ademán o un cambio de postura, etcétera, se convertían en signos corporales.

Asimismo, este lenguaje corporal permitía configurar las características de cada técnica a través de la percepción de las cualidades y calidades de sus movimientos. Así viajé de la suave certeza de la Improvisación de Contacto, a la afirmativa presencia del teatro Kabuki pasando por los impulsos absorbidos del Odin Teatret.

En algunos casos esta lectura de impulsos kinéticos me dejo inferir los rasgos de personalidad de los ponentes y la manera que estos se articulaban con su trabajo corporal artístico.

El centrar la atención en la gestualidad y movimientos del cuerpo y leerlos como signos se justificó por una parte, en el hecho mismo de que el tema del Encuentro se refería a las

técnicas de entrenamiento corporal, al manejo de los impulsos y a la transformación de la energía , y por otro lado a la tendencia de los bailarines y actores a usar el cuerpo para expresarse.

Es pertinente señalar que, si bien bailarines y actores utilizan el cuerpo como recurso expresivo, en los primeros se observa mayor cantidad de usos expresivos vía corporal; los actores en cambio utilizan el habla un poco más. Por esta razón en su caso, es más amplio el análisis del discurso verbal.

Cabe señalar que en ambos casos se tomaron en cuenta las formas verbales y corporales de su discurso, de hecho este fue percibido como un solo proceso comunicativo, que recurría simultáneamente a dos formas de discurso. Sin embargo, como los bailarines utilizan el lenguaje para referir sensaciones, transmisibles a través de movimientos o palabras metafóricas, y los actores emplean, en su mayoría, el lenguaje en forma de imágenes emotivas, en cada caso, el análisis da mayor peso a uno u otro aspecto.

1.3 Ajuste de modelos de comunicación oral y corporal empleados por los demás participantes del Encuentro bajo condiciones de uso de un lengua no materna.

Bajo este enfoque de observar formas discursivas orales y corporales, ubiqué también las condiciones en que se desarrolló la dinámica total del Encuentro y que vienen a constituir el contexto general bajo las cuales se trabajo el conocimiento y análisis de técnicas de entrenamiento físico y los conceptos de energía.

Me interesó la confrontación de modelos de comunicación corporal que desembocaba en un intercambio inestable. Según el origen cultural se observaban diferencias en la intensidad y la dirección de la mirada, la recurrencia al contacto corporal durante las conversaciones.

Desde el punto de vista expresivo, el impulso corporal era familiar, afectivo y emotivo y con la energía expansiva si uno o más de los interlocutores era latino.

Respetuoso, corto y solemne si era asiático. Grave, correcto y con base en un tema preciso si se era europeo.

Estas generalidades no son por supuesto aceptables para todos los casos, pero resultaron explicativamente útiles para ubicar, en grandes bloques, características del impulso expresivo en diferentes culturas somáticas.

En el aspecto verbal la comunicación se realizaba con lagunas inevitables en la significación, en tanto la lengua oficial del Encuentro era el inglés que muchos no dominaban y otros no hablaban en absoluto. Cada quien pronunciaba y articulaba con el acento de su propia lengua.

Esto suscitaba condiciones de cansancio mental que se aunaban al agotamiento físico producto de las largas jornadas de trabajo, que transcurrieron sin excepción sentados en las butacas de un teatro, sin posibilidades de estirar el cuerpo.

Por cierto que esta última condición fue particularmente difícil de soportar por parte de los bailarines participantes y de los miembros pertenecientes a culturas caracterizadas por un modo deconvivirmás festivo, menos solemne, donde los acontecimientos no están predeterminados sino que se generan dentro del propio ambiente, aún cuando este sea un contexto de estudio y análisis, como era el caso.

Por el carácter del tema del Encuentro, análisis de las técnicas de entrenamiento de los bailarines-actores, resultó aún más paradójica esta situación "corpo-mental": Era desde ese agotamiento físico y mental donde se percibían los impulsos corporales de los ponentes y sus explicaciones acerca de su específico manejo de la energía.

En este contexto de confrontación de esquemas de acción y comunicación me interesé particularmente por las reacciones de los participantes latinos y de los bailarines a estas

condiciones corpo-mentales ya que en ambos casos atañen directamente a la conformación de mi personal cultura somática.

1.4 Influencia del liderazgo de Eugenio Barba en el registro y análisis de la información vertida en el Encuentro.

En el contexto mencionado, hubo un actor determinante en el desarrollo del Encuentro, Eugenio Barba, que fungió como coordinador e hilo conductor del mismo. Sentado en un esquina del escenario o bien en las butacas laterales se encargó de dirigir el Encuentro hacia un espacio de análisis a través de la presentación de cada uno de los ponentes, de orientar su demostración pidiendo la ejecución o repetición de algún ejercicio, cuestionándolos directamente sobre algún aspecto de su vida personal o su técnica de entrenamiento. Para quienes participamos como testigos también hubo sugerencias acordadas, entre otras, la puntualidad en la asistencia, y cuando y porque no aplaudir. Todo esto con el objetivo de no perder de vista el objetivo de análisis que nos tendría allí reunidos durante los siguientes días.

En la primera sesión en que nos reunimos los 300 participantes para la apertura oficial del Encuentro, Eugenio Barba habló de los conferencistas que durante 6 días iban a exponer parte de sus conocimientos artísticos y a relatar su biografía.

Mientras él hablaba yo me dedicaba a observarlo. Una actitud de resistencia y reto, una permanente lucha por saber, saber, saber, se le notaba en el modo en que el cuello y la cabeza se articulaban reciamente al punto que su pelo casi totalmente blanco se sacudía al ritmo de una duda constante. Como cuando uno dice, no, no, no...Este afán también se revelaba cuando apretaba el puño para enfatizar sus propias palabras. Tal gesto me hacía pensar que intentaba "exprimir" las ideas hasta encontrar su punto más compacto. Su propia persona me parecía estar compactada. Desde ese momento me pregunté que relación tendría su propio lenguaje de

expresión corporal con la propuesta técnica y artística de él y su grupo basada en la absorción del impulso de movimiento.

Para entender el peso de la presencia de Barba hay que considerar que el es el fundador del ISTA, creado hace diez años. A lo largo de este tiempo ha promovido encuentros anuales donde se intercambian los conocimientos de técnicas actorales. De origen italiano, establecido en Dinamarca hace más de 20 años, tiene una trayectoria de igual magnitud en la investigación teatral autodidacta que le ha permitido sistematizar el enfoque de la antropología teatral.

Junto con su grupo, el Odin Teatret, con el que ha viajado por el mundo entero, dando ha conocer su trabajo como director a través de obras de teatro de su propia autoría, ha propuesto el desarrollo de la "técnica de técnicas" que se fundamenta en el control preciso de los impulsos corporales donde se encuentra la verdadera vida del actor-bailarín .

2. LA INCERTIDUMBRE DEL PRIMER CONTACTO

(contexto general del Encuentro)

2.1. Dinámica de la comunicación oral

En Konanhollen, el teatro donde se desarrollarían las sesiones de trabajo, se nos dieron las primeras instrucciones sobre los programas, horario, lugares y presentación de los performances. No era una tarea fácil atender a 300 participantes de todo el mundo y explicarles lo más claramente posible esta clase de información.

Una de las organizadoras del Encuentro que hablaba varios idiomas formó grupos por lenguas para dar estas instrucciones: ¿Quién habla alemán, italiano, francés, portugués, español, inglés?

Para el resto del Encuentro, como se especificaba en la fórmula de inscripción, el idioma oficial era el inglés, que por supuesto estuvo matizado por el acento que cada lengua le imprimía. Esto constituyó un elemento muy importante para la comprensión de las demostraciones, ya que la información estuvo altamente mediada por la mayor o menor claridad con que un acento podía ser comprendido por unos o por otros: el acento inglés- hindú, o el acento inglés -italiano o inglés-polaco, etcétera.

Desde el punto de vista comunicativo, el fenómeno resultante fue interesante y complejo. Cada participante buscaba redondear una información que presentaba lagunas por las dificultades naturales de la comprensión de la lengua.

Motivados por un lógico y sano afán por aprender y descubrir, aún los que no hablaban casi nada de inglés se armaban su propia historia respecto de lo que el ponente había dicho. Más de una vez una cosa no correspondía con la otra, pero ambas contenían fundamentos de verdad.

Por otra parte, debido a que dentro del modelo del Encuentro no se abrió ningún espacio formal para la discusión de las ideas de los participantes y que no había tiempo libre, las posibilidades de un verdadero intercambio en este nivel eran muy reducidas.

2.2. Dinámica de la comunicación corporal

A Konnahollen fuimos llegando todos los participantes de lo que era el Décimo Encuentro Internacional del ISTA. Los rasgos del rostro, los estilos de caminar, de mover las manos, los sonidos de las hablas revelaban los orígenes.

Las miradas de aceptación y la sonrisa constituyeron los primeros intentos para establecer un precario equilibrio en aquel territorio de inestabilidad producto del encuentro de cuerpos de diferentes culturas.

Por otra parte, en la dinámica del lenguaje corporal entre la audiencia se percibía la expectación por entablar comunicación. Sonreíamos nerviosos todo el tiempo, mirándonos, mirándonos y sintiendo las vibraciones de nuestras corporeidades, repletas de impulsos expresivos que buscaban canales de salida adecuados dentro de aquellas nuevas condiciones de comunicación.

Uno de los aspectos más interesantes en relación a los modelos de comunicación no verbal tuvo que ver con el sentido de la orientación en el espacio de la ciudad. Por ejemplo, era muy evidente que alemanes, franceses, nórdicos, estaban acostumbrados al uso de mapas de localización En contraste, para saber cómo dirigirnos a tal o cual lugar los latinos preferíamos guiarnos por indicaciones verbales.

2.3 Dinámica de impulsos de movimiento expresivo según el origen cultural

La manera en que se estructuró el Encuentro, un horario de 7:30 de la mañana a 11 de la noche, con demostraciones de 9 a 5 de la tarde y 1 o 2 espectáculos por la noche, no dejó ningún espacio para la interacción y discusión entre los participantes. El 90 % del tiempo transcurrió sentados en las butacas del teatro de Konanhollen de 9 a 5 de la tarde, viendo las demostraciones, luego de 7 a 11 de la noche se asistía a los perfomances, esto significa que pasábamos sentados 12 horas al día. Especialmente los bailarines y los coreógrafos experimentaban una urgente necesidad de estirar los músculos. un impulso. Pos su parte los participantes principalmente los de América Latina, y los de la Europa Mediterránea manifestaban un natural impulso de "moverse y bailar".

Muy sintomático e ilustrativo de esta situación eran los comentarios que se hacian entre los participantes. Una chica cubana, constantemente me decía "¡hagamos una rumba!". Creo que al tercer día, en medio de uno de los escasos descansos, una bailarina española, se puso a zapatear y a mostrarnos unos pasos de flamenco. "Ay! que necesito moverme" repetía. Tres mexicanas nos pusimos a cantar nuestro mejor repertorio ranchero.

Durante las demostraciones se había acordado no aplaudir para "no dejar que la fascinación nos nublase el entendimiento e impidiese el análisis", según palabras del propio Eugenio. No obstante al finalizar su turno, Augusto Omolú del Brasil, hizo un guiño de complicidad a la audiencia que contagiada por la rítmica de los tambores brasileños quería compartir aquel momento al menos batiendo las palmas y se sentía literalmente atada a la butaca sin poder expresarse. Aquel guiño y el puño apretado en señal de poder que duró apenas un segundo, (mientras simultáneamente Augusto miraba con gravedad y la seriedad del caso a Barba que le hacía preguntas sobre su vida), logró una conexión inmediata con el público que creció cuando Jairo, el hermano pequeño de Augusto pidió literalmente a la audiencia que aplaudiéramos su actuación de Capoeira.

Aunque Augusto disculpó a Jairo, diciendo que sólo tenía 18 años y era la primera vez que salía del Brasil, mi lectura a propósito de su conducta corporal fue que había actuado dentro de un esquema de cultura corporal que requería una acción física inmediata como respuesta para sentir que había sido visto, escuchado y comprendido por quienes estábamos allí sentados. Un aplauso era lo mínimo.

Durante uno de los últimos perfomances donde pudimos estar de pie y desplazarnos por el gimnasio que sirvió como teatro para la presentación de artistas de la comunidad local, una chica chilena, al oír los tambores se puso a bailar y me dijo con un aire absoluto de liberación. "¡No sabes como lo necesitaba!". Finalmente, una noche los brasileños trajeron un tambor y al ritmo de las percusiones una mayoría de latinos nos pusimos a bailar y a sacudirnos el cansancio de permanecer durante tantas horas sentados, acompañados por otros de diferentes países de Europa, algunos de los cuales conocían o habían vivido en países de América Latina, Italia o España y otros de temperamento risueño y alegre de Bulgaria y Yugoslavia. Al día siguiente todos nos sentíamos más descansados.

Estas fueron algunas de las condiciones corporales bajo las cuales se trabajó el conocimiento y análisis de técnicas de entrenamiento físico y los conceptos de energía

2.4 Copenhague, capital cultural europea 1996

El hecho de que el Encuentro haya tenido lugar en la capital de Dinamarca, estuvo relacionado con que ésta fue denominada capital cultural Europea 1996. Así que con este motivo aumentó, entre otros servicios, el número de bicicletas de alquiler, que me pareció un agradable y eficaz sistema de transporte. Cada dos o tres kilómetros hay estacionamiento de bicicletas de alquiler, con una moneda de 20 coronas introducida en el candado que las sujeta se

puede tomar una prestada, transportarse y pasear por el centro de la ciudad y zonas aledañas y luego dejarla en el estacionamiento más cercano, donde uno recupera su moneda.

Era un práctico sistema para ir de Konanhollen al hotel y viceversa. Pero caminado a buen paso uno llegaba en 20 minutos, eso si no se detenía en el pequeño lago, que quedaba de paso y en el que era muy agradable mirar los cisnes deslizarse lentamente en la calma superficie del agua. También se podía percibir un poco el espíritu de la ciudad, que en esas fechas despertaba a la primavera. Se veían alegres tulipanes, que como firmes soldaditos de cascos rojos cubrían los jardines de las casas. En el fondo verde oscuro de los troncos de los árboles, destacaban apretados racimos de florecillas blancas y rosa pálido, sus pétalos humectados acariciaban mi nariz que a cada instante se detenía para husmear sus aromas.

Además era conveniente transportarse a pie porque se podían intercambiar impresiones entre los participantes, la mayoría de los cuáles estábamos instalados en el hotel Osterport, situado frente a la estación de tren del mismo nombre. Construido a lado de las vías, las habitaciones habían quedado dispuestas a lo largo de casi 200 metros , de tal modo que parecía un túnel.

El clima imprevisible de Copenhague: un día el sol resplandecía de la mañana a la noche, y al siguiente amanecía nublado y lloviendo, sirvió como marco de lectura de conductas corporales, porque si algo era interesante eran las diferentes reacciones de los participantes ante estos súbitos cambios. Un día más que frío, mientras la mayoría tomaba el camión, un grupo de bailarines se marchó caminando muy aprisa. Mientras los del autobús buscaban mantener el calor de sus cuerpos, los que caminaban necesitaban producirlo a través del ejercicio.

La austeridad y la autosuficiencia en las reglas de convivencia de la sociedad danesa se revelaba en todos los detalles de organización del Encuentro. En el hotel por ejemplo, los huéspedes hacíamos las camas, lo que no era ningún problema pues apenas medían 70 cm de ancho y solo se cubrían con un edredón. En ese aspecto nunca hasta entonces me había

percatado del estilo derrochador y de excesiva hospitalidad que caracteriza a nuestro país. Con el paso de los días el pragmatismo nórdico iba a confrontarse con los barrocos esquemas de convivencia latinos: Dilatación de formas en el tiempo y en el espacio, improvisación y una energía corporal expansiva.

2.5 Teatro del mundo

Con el espectáculo Theatrum Mundi Ensamble, The Island of Labyrinths se dio principio a las experiencias escénicas que iban a ser analizadas desde la perspectiva de la Antropología teatral. Durante dos horas cantaron y bailaron 40 artistas provenientes de diferentes tradiciones de la danza y el teatro en todo el mundo, cada uno en su lengua oral y corporal original . Por primera vez vi parte de sus secretos que ahora parecían incomprensibles y que iban a ser en parte revelados en aquellos seis días:

La gestualidad de rostro , manos y pies de las danzas hindúes, y los impulsos cortados, rápidos e intensos de las danzas balinesas, que me recordaban la precisión de los reptiles, las lagartijas transparentes que yo perseguía en casa de mi abuela en el sur de Chiapas.

La forma y el movimiento de los dedos de los mudras y delicada precisión de la danza de Odissi, fascinante como un perfume que ondulase mis vértebras.

El impulso absorbido de los actores del Odin Teatret que asomaban en sus cuerpos intenciones de hacer algo nunca claro, nunca generoso para la percepción deseosa de algo más que pequeñas conexiones que nunca se expanden.

También una rítmica terrestre, que bamboleaba caderas y hombros, con un golpeteo que percutía inmediatamente en mi propio cuerpo y que sentía muy familiar: las danzas del Candomblé del Brasil.

La fragilidad de un nardo que temblaba al viento del personaje femenino y la fuerza del personaje masculino, que se sentía como el golpe de una puerta que se cerrara de súbito. Ambos del teatro Kabuki del Japón.

Quizá por mi tendencia a percibir en categorías de movimiento, me deleitaba particularmente en el transcurrir de ritmos , calidades, cualidades y formas en los cuerpos . Los detalles de ese universo de gestualidad y acción corporal me cautivaban al punto que mi propio cuerpo se conectaba empáticamente con aquellos que se movían en la escena. De modo natural mi percepción del Encuentro se fue armando bajo un enfoque kinético.

Los colores del vestuario, la variedad de sus estampados y texturas daban cuenta de las diferentes tradiciones artísticas reunidas para la ocasión: El negro frac inglés de uno de los actores del Odin contrastaba con el kimono, bordado de brillantes flores, del actor del teatro Kabuki.

Los timbres, los tonos y las melodías de las canciones variaban en las escalas de agudos y graves. Era evidente que cada artista empleaba un resonador corporal distinto, un movimiento técnico específico de las cuerdas vocales, una sonoridad matizada por la historia, la cultura, la tradición ,y por ello cada canto se escuchaba único y distinto.

Teatralmente el espectáculo se articuló en torno a extrañas relaciones de amor, desafío, caos y vida entabladas de manera aleatoria entre los personajes. La anécdota parecía ser de modo muy general el encuentro-desencuentro. Al cabo de dos horas, como clímax de aquel multicultural encuentro de hombres y mujeres, situados en tierra de nadie, en ese laberíntico espacio imaginario, el estallido de fuegos artificiales* llenó, de luz y calor toda la sala.

---

* Los fuegos artificaiales son una de las más representativas tradiciones danesas. Se usan en todas las fiestas importantes. Además,El Tivoli, el parque de diversiones más famoso de Europa, situado en pleno centro de Copenhague es reconocido por la espectacularidad y belleza de sus fuegos artificales.

Durante el cóctel de bienvenida el encuentro multicultural continuó. ¿ Qué haces,? ¿De donde vienes? ¿Qué te pareció el especiáculo?. La respuesta a la primera pregunta era muy diversa, había actores, maestros, bailarines , directores de teatro, coreógrafos de niveles amateur, profesional y aficionados.

La respuesta a la segunda pregunta encontraba variantes como soy argentino y vivo en el sur de Francia, yo soy cubano y trabajo en Austria, turca, radicada en Austria; americano vivo en la Argentina, alemán, pero viví en Italia; italiano, radico en Inglaterra, mexicana vivo en Puerto Rico, mexicana vivo en Colombia; chilena, vivo en Australia, danés con 7 años de estancia en Honduras; mexicano, vivo en México.

La respuesta a la tercera pregunta era tan diversa como los intereses de cada uno, así que cada quien se fijaba en cosas diferentes: unos en las voces y las canciones, otros en la majestuosidad de los vestuarios, algunos en la estructura del montaje, los bailarines y coreógrafos como yo, en los lenguajes de movimiento; pero había algo que compartíamos, una curiosidad por acercarnos mas a aquellas propuestas de lenguaje escénico. Ese era el motivo por el que nos habíamos reunido en el espacio del Encuentro, para escuchar, en el transcurso de las ponencias programadas, voces y cuerpos vivos que contarían la historia de su vida, de su arte y de su técnica.

3. EL CUERPO ELIGE EL CAMINO

3.1. Sanjukta Panigrahi*

Sanjukta transitaba entre los participantes, los coloridos estampados y elegantes diseños de sus vestidos hindúes llamaban poderosamente mi atención. Grande fue mi sorpresa cuando supe que rebasaba los 70 años, me impresionaba sobre todo el vigor incansable de su danza que realizó cuantas veces fue necesario siempre con un gran nivel de perfección técnico y calidad artística. Estaba siempre lista para moverse y bailar. Mi percepción daba un salto increíble cuando la serena y pacífica actitud usual de Sanjukta se transformaba en una proyección de energía llena de fuerza que se movía con la absoluta precisión de una bailarina diestra. Al final de sus intervenciones, Sanjukta regresaba a su estado de tranquila neutralidad.

Según contó ella misma, por provenir de una casta de alta jerarquía, fue muy difícil que su padre aceptara que ella bailara, pero su madre se empeño tanto que Sanjukta fue llevada ante un gurú para aprender danza.

Creo que mi madre siempre quiso que bailara, porque me acuerdo que una vez me llevó a ver un espectáculo y al verme tan admirada con los trajes de las bailarinas, me dijo: si estudias danza vas a poder usar todos esos bellos vestidos y adornos en la cabeza.

Cuando regresé de la primera clase con el gurú le dije a mi mamá que ésta había sido muy aburrida, el maestro me sentó en flor de loto y me dijo "mira ese punto enfrente" y así me tuvo durante dos horas. Toda la primera semana fue lo mismo. Después comprendí que ésa era la manera de aprender a concentrarme y mantener la espalda recta.

---

* **Nacida en Orissa, India, dentro de una familia de Brahamanes, ha sido la primera mujer que se ha dedicado profesionalmente a la danza de Odissi. Comenzó a estudiar ese estilo a los cinco años con el gurú Kelucharán Mahapatra, con quien trabajó por largo tiempo. También aprendió el Bharatanatyam con la maestra Rukmini Devi. Ha colaborado con el Odin Teatret desde 1977 y ha participado en las reuniones del ISTA desde su primera reunión en 1980.**

Como en las formas ortodoxas de la enseñanza de técnicas clásicas de movimiento, la apertura de las ingles es muy importante, así que el gurú se paraba en las rodillas de Sanjukta mientras ella permanecía en posición de loto.

En la India, se enseña conjuntamente la danza y el canto. Las características principales de una bailarina son : control y sentido del ritmo, aprendizaje de los mudras y sudras, conocer el sánscrito,el canto, la dramaturgia actoral y la literatura.

Los mudras y los sudras se enseñan y aprenden uno por uno, tienen un nombre y un significado que determina su forma de movimiento, por ejemplo: postura del ego, postura del pez, gesto de cuando estás intoxicada. Algunos modos de caminar se designan como caminata del cisne, caminata del pavorreal, en la primera el acento se pone en las caderas y en la segunda en la cabeza y el pecho.

El conjunto de la enseñanza de la danza comprende el aprendizaje de: los gestos de las manos, los ojos, las posiciones del tronco y los pies, los desplazamientos, el ritmo y finalmente las secuencias en las que se combinan todos estos elementos.

Un movimiento puede designar una palabra , una frase o una imagen que refiere diversas cosas. Por ejemplo el fragmento de una danza de Odissi esta construida con los siguientes motivos:

- *Montaña azul: la bailarina ondula su dedo índice en el aire.*
- *¡Oh elefante!: representación figurativa corporal de este animal (el brazo izquierdo forma un triángulo oreja, codo, hombro y representa la oreja del elefante, el otro brazo se prolonga formando la nariz)*
- *Arquitectura del templo: los brazos dibujan en el aire el techo y las paredes del templo*
- *¡Oh bandera¡: el brazo derecho se ondea lado a lado.*
- *Pasos en la escalera: se camina hacia adelante y las manos simulan pies que suben.*
- *Puerta, no puedo entrar: el cuerpo entra en un espacio, como abriendo una puerta y hace un gesto de prohibición.*

A los nueve años, Sanjukta fue enviada a un internado a estudiar el estilo Bharatanatyam. Allí estuvo seis años.

La ciudad a donde fui estaba a dos mil kilómetros de mi casa. No hablaba ni escribía yo en su lengua así que nadie me entendía, ni yo entendía a nadie. Allí empecé a usar mis mudras para comunicarme, para pedir comida o permiso para ir al baño. Al principio fue muy difícil, extrañaba mi casa y en las noches me ponía a llorar.

Durante este tiempo Sanjukta continuó practicando el estilo Odissi. Todas las vacaciones de vuelta en Orissa, tomaba clases con el gurú Kelucharán, quien más tarde la impulsaría a perfeccionar esta danza. Con el objetivo de conocer el espíritu inspirador de las posturas y su correcta reconstrucción formal la mandó a contemplar las esculturas femeninas de los templos.

Cuando yo miraba las esculturas muchas estaban rotas, sin una mano o un pie, así que tenía que imaginar cómo sería esa escultura completa, y crear la posición de la parte que faltaba.

En esas figuras y relieves de piedra se observan las oposiciones fundamentales de los segmentos del cuerpo, que delinean la forma alargada de la letra *S* que simboliza la belleza universal de lo femenino.

La danza de Odissi

Esta danza se desarrolló en Orissa, región del noreste de la India. Las bailarinas sagradas la ejecutaban como parte principal de las ceremonias rituales de culto al dios Shiva. Su origen se remonta a la época del rey Chudanganga Deva, monarca distinguido de la dinastía del Ganges, quien gobernó en el siglo XI a.C., construyó, en la ciudad de Puri, un templo al dios Jagannath y ordenó que las bailarinas (devadasis) permanecieran como sirvientes, las llamó *maharis*.

En el siglo XVI a.C., el rey Ramananda tomó a las *maharis* y las llevó actuar fuera del templo para que más gente pudiera verlas bailar. Pero sucedió que los señores las convirtieron en sus concubinas y aun cuando continuaron sirviendo en el templo, se desprestigiaron al punto de que su estilo de danza se deterioró y fue cayendo en el olvido.

De hecho, los sucesores de Ramananda decidieron que las *maharis* sólo bailaran en el interior de los recintos de culto. En las danzas públicas se reemplazaron con jóvenes bailarines varones, los *gotipuas* a quienes nunca se les permitió actuar dentro del templo. De este modo, el estilo de danza que se difundió fue el de los *gotipuas*, la versión masculina de las bailarinas del templo.

La danza de Odissi que actualmente se conoce es resultado de un interesante redescubrimiento y reconstrucción que ha comenzado en los últimos 40 años de este siglo. Que hoy sea tomada como una forma de danza clásica, con una larga e ininterrumpida tradición es de hecho consecuencia de la obstinada perseverancia de unos pocos maestros y bailarines de Orissa, en particular de Sanjukta Panigrahi, quien en las últimas décadas ha "reinventado" la danza de Odissi y le ha dado tanto un lugar respetable frente a las otras formas de danza tradicional como Bharatanatyam y Kathakali.

La danza de Odissi de hoy tiene un rico vocabulario de gestos que proviene de invenciones contemporáneas. Los maestros de Odissi, se inspiraron en las esculturas de los templos y en las reglas de las técnicas clásicas de Nathyashastra y otras.

Odissi combina la expresión dramática con una refinada y sensual estilización del movimiento del cuerpo. El rasgo más característico es el *tribhangi*, posición de tres arcos, en el cual la cabeza, las caderas y el cuerpo siempre forman un triángulo en el cuerpo del bailarín.

Las narraciones de las danzas se basan en las grandes épicas de la India, *Ramayana* y *Mahabarata*, así como en poemas del *Rig Veda*. Una secuencia de danza es concebida como una larga pieza que comienza con una invocación a los dioses y termina con un clímax de pura danza rítmica.

Sanjukta Panigrahi es hoy en día la más conocida exponente de la danza de Odissi.

La danza presentada por Sanjukta dentro del programa de *performances* fue *Shiva, mitad mujer, mitad hombre*, la cual está dividida en cuatro partes:

1. *Mangalacharán*: la bailarina entra en el escenario e invoca la bendición de la diosa Saraswati para un buen principio; saluda a la madre tierra y al público.

2. *Pallavi*: se establece un diálogo rítmico entre bailarina y músicos. Los movimientos son graciosos y líricos, caracterizados por una intrincada composición ondulante que enfatiza la ejecución de la danza pura.

3. *Ardhanarishwara*: esta parte muestra el rico vocabulario de Odissi y el fervor religioso que existía en el origen de este estilo de danza. Es una invocación a la naturaleza doble del dios Shiva bajo el siguiente texto:

Me inclino ante ti
tú que eres mitad masculina, mitad femenina
dos dioses en uno
la mitad masculina
tiene el vívido color de la champak flor
la mitad femenina
tiene el pálido color de la camphor flor

la mitad femenina adorna sus brazos con brazaletes de oro
la mitad masculina con brazaletes de serpientes
la mitad femenina tiene los ojos del amor
la mitad masculina tiene los ojos de la meditación
la mitad femenina tiene una cabellera de flores
la mitad masculina tiene una cabellera de cabezas
vestida en delicadas ropas está la mitad femenina, desnuda está la mitad masculina
la mitad femenina es capaz de toda la creación, la mitad masculina es capaz de toda destrucción.
Yo bailo a ti unido al dios Shiva tu esposo, yo bailo a ti mitad de la diosa Shiva tu esposa.

4. *Mosha:* La bailarina realiza un acto final de liberación. Después de ejecutar a un ritmo climático los movimientos que tienen un sentido de salvación, cae rendida totalmente a los pies

del Señor. Al final hay una oración a Shakti, dios de la energía, a quien la bailarina describe como creador, preservador y destructor.

Uno de los puntos de debate del Encuentro se refería a los diferentes significados que la palabra energía tiene dentro de cada tradición de danza teatro.

Siempre bajo el modelo de hacer preguntas para analizar el fenómeno y así obtener conocimiento, el primer planteamiento de Eugenio barba, quien dirigía la discusión, fue ¿Cómo se transforma el peso en energía?. Para aclarar su propia respuesta pidió a Sanjukta que le mostrara la posición inicial de la danza Odissi: *la tribhagni* o postura de tres curvas a partir de las flexiones opuestas de caderas, torso y cabeza que forman en sí una *S*, considerada como el símbolo de la belleza femenina universal.

En esta postura hay un pie sin apoyo, así que para empezar a moverse hay que hacer una transferencia de peso. La oposición que crea resistencia es la que transforma el peso en energía. En esta danza cada parte del cuerpo se organiza en diferentes ritmos y en diferentes direcciones, todo el tiempo se está regresando a las posiciones originales. Lo que construye el movimiento es la negación continua de lo que va hacerse. En la terminología del Odin Teatret esto se conoce como *sats* es decir acumulación de la energía a partir de la negación del movimiento o realización del movimiento en la dirección opuesta a su ejecución terminal.

Eugenio preguntó a Sanjukta la manera en como ella enseña actualmente la técnica. Al respecto, ella señaló que es muy importante el aprendizaje de la misma porque:

Cuando la técnica está en el cuerpo éste la realiza automáticamente, sin pensar, sin necesidad de verificar el movimiento cada vez que se realiza, lo cual es un ahorro de esfuerzo, ya no tienes que preocuparte por ello. Para enseñar los mudras, doy el nombre de los movimientos y los alumnos observan su forma. Insisto mucho en el aprendizaje de las posiciones iniciales, por ejemplo para conseguir el tribhagni marco una y otra vez las curvas de los segmentos corporales una por una: "Deja tu peso en la pierna izquierda, coloca tu pie derecho sobre tu rodilla, levanta un brazo , luego el otro brazo y muestra tu talón".

Cuando estás seguro de tu técnica el prana viene solo. Si no hay fe no hay prana. Yo misma me pregunto qué es prana, porque puede haber prana sin técnica. Para mí el prana es algo que entra , sino disfruto no hay prana.

La respuesta de Sanjukta es una sensación , antes que un concepto. Para definir verbalmente qué es prana inconscientemente dibuja con las manos el movimiento natural de ascenso de las costillas durante la inhalación, entrelazando los dedos, que suben por el pecho como cuando se ora.

Para finalizar este análisis, Eugenio enfatizó en los cambios de peso efectuados en las secuencias de Sanjukta y dijo que es en estas transiciones donde se sintetizan, como un todo el origen cultural, social y biográfico de la bailarina.

3.2 Stephen Pier*

En su estilo de desplazarse y moverse todo denotaba en Stephen una tendencia natural al movimiento amplio y ondulado. Esta característica, como él mismo mencionó, lo llevó al mundo de la danza:

El ritmo del bosque fue mi primer contacto con el movimiento. Esquivaba con facilidad las flores o troncos que mis pies encontraban cuando corría. Andaba siempre por ahí brincando y rodando sobre la hierba. Quizá por eso cuando estudié técnica Limón, este tipo de movimiento fue muy natural para mí. En realidad me dediqué a la danza como una especie de juego; fue hasta los 18 años, ya en Nueva York, cuando tomé mi primera clase de clásico, que empecé a tomar en serio mi carrera de bailarín.

Apoyado en la pequeña barra que se instaló para su demostración sobre la técnica clásica Stephen explicó:

Como todas las técnicas de movimiento, el ballet se basa en los aislamientos de los segmentos corporales para luego integrarlos en un todo. La razón por la que se trabaja a partir de posiciones abiertas es porque esto permite mayores posibilidades de amplitud y desplazamiento en el espacio; si una rota los músculos abductores esto permite desplazamientos sobre la lateralidad. La quinta posición por ejemplo (donde los pies se cruzan) posibilita una fuerte estructura de soporte para amortiguar el impacto de la caída. En el ballet hay siete movimientos de entrenamiento básicos: plié *(flexión)* strech *(estiramiento cuyo ejercicio principal es el cepillado que termina en punta)* relevé *(elevación),* glissé *(deslizado),* sauté *(salto)*, fouté *(lanzado) y tournée (giro). El significado de varias acciones de*

---

* **Bailarín, coreógrafo y maestro tanto de ballet clásico como de danza moderna. Después de entrenarse en la Juilliard School of Dance, se convirtió en miembro de la compañía José Limón en Nueva York y más tarde del Ballet de Hamburgo. En 1980 comenzó como bailarín principal del Ballet Real de Dinamarca, donde hizo la coreografía de numerosas piezas, incluyendo *Skocna*, con la que obtuvo el gran premio del Concurso Internacional de Ballet de Jackson. Después de seis años en Dinamarca regresó a Nueva York como maestro de la Juilliard School.**

movimiento que se ejecutan en el ballet hay que buscarlo en sus orígenes, por ejemplo, la posición de finalizar un movimiento quedando con el rostro de perfil era para permitir que la luz lo iluminara. Por otra parte, el ballet clásico se baila dentro de la pauta rítmica y/o melódica de una composición musical. La danza moderna rompió un poco con esto.

El ballet clásico condujo a Stephen a Europa. Trabajó en Hamburgo, Alemania y luego se trasladó a Copenhague, incorporándose al Ballet Real de Dinamarca, donde además de ejecutante, se desempeñó como maestro de niños.

En las escuelas danesas , los niños pequeños bailan en los escenarios junto a los adultos, lo cual es una experiencia muy importante que forma parte de la sólida tradición del ballet clásico en Dinamarca.

Mientras Stephen hablaba, hundía las manos melódicamente en el espacio, el peso de los hombros y las piernas descendía sin obstáculo alguno hacia el suelo. Sus pies se expandían en la superficie del piso. Parecía abrumado, y la fuerza de elevación que le ayudaría a contrarrestar este "permanente ir hacia abajo", no era suficiente para conseguir que consolidara su presencia frente a un auditorio en situación de análisis.

Había que mostrar los movimientos característicos del ballet. Las explicaciones sobre los ejercicios de barra fueron bastante claras, pero en las elevaciones, saltos, balances, no pudo evitar tambalearse más de una vez. Cada perdida de equilibrio era experimentada como una derrota y su rostro no podía ocultarlo.

En realidad, el hecho de estar allí, contando la historia de su vida, sometiendo los fundamentos técnicos de su danza a un análisis cuyos términos desconocía, debieron ejercer una fuerte presión. Durante la demostración, Eugenio le pidió, entre otras cosas, que redujera el tamaño y localizara el impulso de sus movimientos.

Este marco no se ajustaba a su manera de codificar la ejecución de acciones físicas, que desde mi punto de vista, se relaciona con conseguir una determinada forma en el espacio, en llegar correctamente a una postura y mantenerse allí. Las secuencias de ballet clásico que presentó a la audiencia, no pudieron ser realizadas con la limpieza y perfección que siempre se busca en esta técnica.

Pero Stephen recuperó algo de su presencia perdida cuando interpretó un fragmento de la pieza de José Limón, para ejemplificar algunos elementos de esta técnica.

Una vitalidad diferente, llena de una fuerza masculina casi instintiva, se revelaba en los movimientos de esa danza. Por mi parte, recordaba mis clases de Limón y la potencia corporal que es capaz de desarrollar aun en el cuerpo aparentemente más débil. Transformado por la fuerza inherente de las acciones físicas Stephen volvió a respirar y el público se refrescó.

3.3 Natsu Nakayima*

El cuerpo de Natsu mostraba la actitud solemne natural de los modelos de comunicación japoneses. Desde que se subió al escenario, el espacio se llenó de respeto, en el sentido de que su corporeidad ocupaba un lugar sin expandir ni contraer su impulso más allá de lo estrictamente necesario. Marcada por esta característica, su propia danza no era movimiento, en el concepto de realizar una forma que se traslada, resultaba mas bien una transfiguración de la esencia.

Natsu, temerosa de que su pronunciación en inglés no fuese bien comprendida, tuvo el cuidado de elaborar un documento que fue repartido entre el público. Contenía la información sobre la historia del Butoh y sus principales elementos.

Este arte escénico comenzó en Japón después de la Segunda Guerra Mundial. En los años sesenta se había desarrollado rápidamente y actualmente , con más de treinta años historia, se han formado ya cuatro generaciones de bailarines.

El fundador del Butoh fue Tatsumi Hijikata, muerto en 1986. Kazuo Ohno, su más grande colaborador, con 89 años de edad, continúa enseñando y bailando en la mayoria de festivales de danza alrededor de todo el mundo.

El encuentro de Natsu con el mundo del Butoh ocurrió en 1962. Profundamente impresionada con el primer *performance* de Ankoku Butoh, se dedicó completamente a esta danza. Mas tarde se consideraría a sí misma como "la primera estudiante de Hijikata y Ohno".

---

* **Fundadora y directora de Muteki-sha, desde 1969, una de las más renombradas compañías de danza Butoh. Ankoku Butoh, el personaje principal de " la danza de la expresión de la oscuridad", fue creado por Tatsumi Hijikata y Kazuo Ohno al principio de los años sesenta como una reacción contra el anquilosamiento de las formas tradicionales de la danza y el teatro japonés, así como contra el crecimiento de la industrialización del Japón moderno.**

Con algunos bailarines entrenados en la danza moderna occidental (ella comenzó su formación en ballet clásico y moderno en 1955), Natsu formó parte del pequeño grupo de trabajo que iniciaría el desarrollo de este tipo de danza bajo la dirección de los maestros fundadores.

Los grandes cambios de Hijikata fueron encontrar un sistema técnico mientras al mismo tiempo desarrollaba la presentación de un estilo. Yo siento que su temprana muerte no le permitió crear un sistema para transmitir sus ideas. Es decir, una danza codificada, como por ejemplo el teatro Noh o la danza clásica japonesa.

Al principio, en Japón el Butoh era considerado como una "cierta clase" de danza; hoy se le considera como una danza. Las principales fuentes occidentales de este arte provienen del expresionismo alemán, aprendido por los pioneros antes de la Segunda Guerra Mundial, y de los modelos de danza estadounidense que se popularizaron rápidamente a partir del período de la posguerra.

Si bien sus miembros fundadores se entrenaron en la danza moderna occidental, el Butoh creció del deseo de resistirse; por un lado se resistieron a copiar estas técnicas, y por otro, las formas alineadas de las danzas tradicionales japonesas.

Nosotros estábamos tratando de construir un puente entre la danza contemporánea occidental y la cultura tradicional del Japón y al mismo tiempo de encontrar los nexos entre la danza y el teatro.

Una de las bases conceptuales y técnicas del Butoh es el que el movimiento comienza en el estado de vacío. El bailarín llega a la conciencia y estado de ser nada, desprendiéndose de su identidad y concentrándose en el cuerpo mismo.

Esta idea es completamente diferente de la expresión en la danza occidental en la cual el énfasis está en la danza que representa un sentimiento humano. En Occidente la técnica es visible, la atención se dirige a actuar la fisicalidad, por ejemplo, girar diez veces, levantar alto la pierna... En Butoh "algo" no "alguien" se esta moviendo y bailando. Esta técnica invisible podría parecer fácil pero no lo es. "Estar en la nada" es en realidad un alto nivel de expresividad, donde se está completamente lleno de energía.

Es a través de la técnica de "estar vacío" que se desarrolla la pre-expresividad, y el bailarín no necesita depender de su diaria identidad. Regresa a la esencia de su cuerpo y lo deja moverse por si mismo. "El cuerpo se moverá y bailará, yo no bailare, mi cuerpo será movido".

Otra de los fundamentos de la danza Butoh es el acto de transformación. En la danza expresionista alemana el bailarín adopta movimientos o actitudes para simular ser, por ejemplo, una flor. En la danza Butoh el bailarín se transforma en la flor. La actuación no es un movimiento figurativo sino resultado de un cambio que sucede en lo profundo del cuerpo. Un bailarín necesita precisamente, no representar a la flor sino creer "yo soy una flor".

Hijikata decía a sus bailarines: "Deberíamos lanzarnos hacia las profundidades de nuestro cuerpo donde nuestro inconsciente no miente. Este es el cuarto del tesoro de la imaginación."

También se refería con frecuencia a las diferencias entre el cuerpo de los japoneses y los occidentales.

Por ejemplo, nos decía que en Japón la gente permanece largo tiempo con las piernas flexionadas,, especialmente al norte del país donde se realizan labores agrícolas. En contraste, las piernas de los occidentales son alargadas y de ello resulta que sus danzas comiencen de pie, lo que les lleva a buscar los grandes saltos en dirección al cielo.

Hijikata trataba los temas de la fragilidad y pérdida de fuerza del cuerpo. Contrariamente a imaginar y representar sólo la parte energética y poderosa de la fuerza violenta, entendía al cuerpo como un todo en sus procesos orgánicos que integraba la salud y la enfermedad.

En la danza Butoh lo importante es "actuar la sensación del cuerpo". La manera de acercarse a las sensaciones ha sido el uso del lenguaje metafórico. La nomenclatura de las danzas de Hijikata se constituye por frases que describen una imagen, una acción o un estado. Cada frase corresponde a un movimiento. En su obra Sleep of Stone (Sueño de piedra) la primera parte está integrada por imágenes de movimiento que son construidas por el bailarín a partir de las sensaciones motivadas por las frases:

1. Sueño de Paul

2. Mirando el paisaje de la noche a través del biombo

3. Sueño de Paul

4. El grito (pintura de Edward Munch)

5. Sueño de Paul

6. Mirando el paisaje a la medianoche a través del biombo

7. Sueño

8. La flor de Lily

Para la explicación del sistema de Tatsumi, Natsu leyó cada frase de la partitura sueño de piedra y mostró las imágenes de movimiento que les correspondían. Su menudo cuerpo se llenaba y se vaciaba alternativamente, transfigurándose.

Después de cada forma que tomaba volvía a un estado neutro. Pasaba de ser el grito, al beso o la niña idiota (Lily). La transformación más impresionante sucedió cuando se convirtió en el fantasma del fuego. Su presencia adquirió una cualidad helada y siniestra que al mismo tiempo ardía, permaneció en ese estado del ser apenas unos cuantos segundos y luego volvió a ser Natsu.

La danza Butoh es una forma de conectarse con el cosmos, de tomar sus formas, de dejar penetrarse por el ser del árbol, la flor, la estrella, la sombra y el fantasma. En ese sentido la forma es nueva en sí, única en su cualidad y calidad de movimiento. Bajo estos principios, Natsu fue, entre los ponentes, la que más defendió la existencia de códigos de movimiento que sólo pueden comprenderse a partir de la experiencia directa de las sensaciones corporales. La técnica del estar vacío no puede ser analizada ni expresada con palabras, es verdaderamente una impresión de transfiguración.

3.4 Carolyn Carlson*

Eugenio le preguntó cuales habían sido las palabras de su maestro que le abrieron las puertas del sentido de la escena y el movimiento. El cuerpo de Carolyn centelleante, como un anuncio de luces fluorescente que iluminase alguna calle de California, se preparó a responder. Su constante emisión de energía hacia afuera hacía vibrar hasta las cortinas negras del foro.

De Nikolai aprendí a estar en el espacio, a existir entre dos puntos: la tierra y el cielo. Si estás parado estás desnudo y totalmente presente.
Este hecho es un milagro, ¿Cómo puede uno estar parado?, es una energía invisible. Por eso en danza se comienza por enseñar a tomar la verticalidad. Es la espalda la que tiene este poder para mantenerte erguido.

La última frase fue pronunciada mientras la mano de Carolyn trazaba en el espacio, con una línea recta, de arriba hacia abajo, la trayectoria de su propia columna vertebral. Con este movimiento, en un segundo el concepto de verticalidad se corporeizó en su alargada figura . Si alguna vez la simultaneidad del discurso verbal y corporal me ha impresionado por la congruencia de sus significados fue ésta. La mano configuró con claridad los límites, entre la cabeza y los pies, de la existencia material de aquel cuerpo, al mismo tiempo que transportaba el significado del poder de la espalda para conservar la vertical.

---

* **Bailarina y coreógrafa con un entrenamiento que va del ballet clásico a la danza moderna. Nació y estudió en los Estados Unidos. Trabajó con Alvin Nikolai hasta que en 1974 se trasladó a París donde ella fue llamada étoile-choréographe para la Opera de París. Su periodo en la Ciudad Luz incluye numerosas coreografías así como participación en festivales de Avignon y Shiraz persépolis. En 1980 funda el Danza teatro de Venecia. Desde 1985 ella se divide bailando y coreografiando en París y trabajando con renombradas figuras como Elliot Feld, Robert Wilson y Pina Bausch a lo que suma residencias artísticas en Helsinki, Amsterdam y Estocolmo.**

En un tono festivo, Carolyn contó cómo se inició en la danza. Al igual que otros bailarines, experimentó desde pequeña una tendencia natural hacia el movimiento. Empezó a estudiar ballet a los 5 años.

Todavía recuerdo que la maestra nos hacía balancearnos hacia adelante, con la cabeza y el torso colgando. Parecíamos elefantes caminando en una caravana. Ese movimiento está tan arraigado en mi memoria corporal que aún hoy, surge durante mis improvisaciones.

De adolescente se hizo porrista del equipo de fútbol americano y dejó la danza porque los chicos se reían de que tomaba clases de ballet y bailaba en puntas. Pero cinco años después regresaría, esta vez con Alwin Nikolai, que se convertiría en el maestro de una tradición dentro de la danza contemporánea, de la cual Carolyn es actualmente la más reconocida representante.

Trabajo la técnica Nikolai porque él es mi maestro, él me abrió las puertas del sentido del movimiento. Yo creo que la danza siempre se transmite personalmente, de allí la importancia del maestro. Estuve en su compañía siete años y aprendí el sentido de la forma en el espacio. Mi idea es esa: los espacios que se crean en el cuerpo.

El training *de Nikolai consistía en comenzar corriendo aproximadamente 10 minutos, después usar el brazo del tiempo, es decir ir moviendo el brazo para tener conciencia de que el tiempo está pasando o bien fijar el movimiento de una parte del cuerpo entre dos puntos. La concientización del paso del tiempo es una de las bases fundamentales de esta técnica.*

Mi trabajo personal es muy técnico. En mis clases, el calentamiento comienza haciendo meditación para unificar la energía del grupo. Luego se trabaja una improvisación a partir, por ejemplo, de ubicar un punto de suspensión en el cuerpo. Se combinan los diferentes puntos de suspensión para hacer composiciones. Otra modo de componer es ubicar un punto principal en el cuerpo que se va variando para conseguir nuevas formas de movimiento.

La expresividad de Carolyn abría canales en los receptáculos de energía del auditorio. Ningún ser humano sentado en aquella sala hubiera podido ser inmune a su poder de proyección. Rubia, espigada y flexible, parecía una hoja de paja a quienes súbitas ráfagas de impulsos expreso-comunicativos mantenían en permanente movimiento. Toda ella era manos palmoteando, codos que se flexionaban y extendían, contorsiones ligeras y pronunciadas de su tronco. Mientras hablaba, iba y venía por el escenario y en ningún momento se estaba quieta. Una vez mencionó: " *Yo soy como el agua no tengo resistencia"*

En 1974, llegó a la capital de Francia.. Al principio fue muy difícil encontrar trabajo, empezó a dar clases en un estudio y luego vino la llamada de la Opera de París.

En el solo que hice para la Opera yo era mitad pájaro, mitad hombre, tenía el sentido de estar verticalmente dividida en dos.

En el fragmento de esta obra bailado por Carolyn para esta demostración, se observaba la clara influencia de Nikolai: Líneas rectas, ondulaciones internas de poca amplitud, brazos de pájaro y, entremezclado entre estos diseños, el recuerdo de su infancia cuando le enseñaron a balancearse boca abajo como si fuera un elefante.

Además de estas herencias técnicas y estilísticas propias de su natal Estados Unidos, los viajes proporcionaron a Carolyn la oportunidad de ampliar su registro corporal.

Empecé a ser más orgánica en Italia. Para ellos llegar tarde no significa nada, son tan suaves y apasionados. En Italia todo sale de las calles, creo que mi danza se hizo más generosa.

¿Cómo se mueven los italianos, como gestualizan?, quiso saber Eugenio. Carolyn respondió con un !Mama io lo amo! agitando en un intenso "crescendo" sus puños apretados. El público

compartimos a carcajadas el expresivo gesto, donde el característico estilo del estereotipo italiano era más que visible.[1]

Para finalizar, Barba le pidió que hiciera una improvisación con Julia Varley. Los elementos para improvisar fueron estar muda, negro y canción, esta última interpretada por Julia. El propio Eugenio les dio una pequeña estructura de entradas y salidas acuerdo con el ritmo musical y así dio comienzo la improvisación.

Quizá fue una especie de feroz reafirmación del sentido de su danza, que subyace en su personal y gigantesca proyección expresiva. Lo cierto es que Carolyn se arriesgó a mostrase plenamente y permanecer allí durante la improvisación. Algo en su actitud me hizo pensar que ella ha aceptado el destino de ser mirada y ha trabajado para capturar espectadores con la agudeza de una luminaria.

No creo que alguien pueda olvidar su vestido blanco, los largos brazos desnudos, su figura yaciendo en el suelo, la boca grande y roja que intentaba hablar pero solo ahogaba palabras. Aquello fue mudo, negro y triste.

[1] En apariencia esta experiencia intranscendente sobre los signos corporales , me llevó a pensar en el caso específico de Eugenio, quien proviene de esta cultura somática altamente expresiva que se manifiesta tanto en los códigos de comunicación cotidiana como extracotidiana. Sin embargo en contraste con esto, ha desarrollado como fundamento de su propuesta técnica teatral un código de absorción de los impulsos expresivos. Quizá como el mismo ha señalado alguna vez, tenga que ver con una especie de negación de su propia cultura para poder desarrollarse personalmente.

3.5 Augusto Omulú*

Inmediatamente al escuchar los tambores que sonaban al ritmo del Candomblé, el ambiente general de la audiencia se volvió más vivo, como si el cuerpo del colectivo respondiera por sí mismo a la percusión. Muchos comenzaron a moverse en las butacas. En el escenario, a través de la sudadera blanca que vestía, era posible percibir un fuego secreto que animaba los movimientos de Augusto Omulú. Una delgada soltura recorría sus hombros y caderas, moviéndose con cadencia circular en un diálogo con la música que surgía de la esquina, donde tres hombres cantaban y tocaban tambores y cuerdas.

Sus pies rebotaban contra la tierra repercutiendo en toda su corporeidad. El ritmo lo sacudía íntegro y en formas variables, a veces lo inundaba enérgico, otras, lo ondulaba suavemente; a pesar de los contrastes en sus movimientos se mantenía siempre fiel a la base rítmica que lo acompañaba y que era la llave para despertar en su cuerpo el poder de la danza.

Como una epidemia súbita, entre el público el ritmo musical se trasmitió de unos a otros y fuimos cada vez más los que bailamos, aun sentados. Los tambores comenzaron a sonar más rápido, más fuerte, los movimientos se hicieron más urgentes, más intensos. La danza de Augusto subió, subió, subió pero apenas alcanzado su clímax, repentinamente el puño de su mano se cerró y los tambores callaron.

Después de bailar, Augusto explicó los elementos y la estructura de "la danza de los orixás"[1], que representa la entrada de estas divinidades al sitio del ritual.

---

* **Nació en Salvador, Bahía, Brasil. Creció dentro del mundo religioso del Candomblé, donde él es asistente de ceremonias (Ogan). Para ello aprendió desde pequeño las danzas que correspondían a esta función, dentro del ritual. Sus estudios académicos en danza folklórica comenzaron en 1976 con el Grupo Viva Bahía dirigido por Emilia Biancardi. Mas tarde estudió ballet en la Escuela de Castro Alves. Para 1981 se había convertido en bailarín solista de esta compañía. Desde 1982 ha sido responsable del entrenamiento en técnica Afrobrasileña de dicha escuela. De 1983 a 1985, creó y dirigió la compañía Chama; donde se desempeño como bailarín y coreógrafo. Ha colaborado con el ISTA desde 1994.**

El dios principal, Ogun, aparecía en primer término, simbolizando a la guerra; los amplios y percutidos movimientos de sus brazos correspondían a las formas de ataque y de defensa con la espada y el escudo. Para representar la entrada de Oxossi, dios de la cacería, las manos de Omulú simularon disparar una flecha, mientras las piernas trotaban como un caballo. Un cambio de ritmo en los tambores indicó la aparición de Ossain, la dios de las plantas medicinales. El torso negro de Augusto se plantó como el tronco de un árbol y sus brazos tomaron la forma de ramas, luego las alas de un pájaro que inicia el vuelo y finalmente ejecutaron figurativamente la acción de triturar las hierbas. Tocó el turno a Omulú, dios que resguarda la ley, cuya danza se caracterizó por movimientos ilustrativos de brindar ayuda, conectar la tierra y el cielo y escribir las reglas que deben ser respetadas. Particularmente los diseños de esta danza involucraron acciones de señalamiento con los dedos. En contraste, Yemanjá, madre de todos los dioses y esposa de Oxalá y diosa del mar, que entra después, concentraba su danza en el vaivén de las caderas que semejan olas. El gracioso ondular del pez y la alegre coquetería de una mujer mirándose al espejo completaban la frase de movimiento de esta deidad. La tarea de espantar a la muerte correspondía a la diosa de la tierra, que fue representada con movimientos expansivos con los que Augusto sacudía todo el cuerpo. La aparición de Oxun, la diosa de la belleza, estuvo marcada por dulces y suaves movimientos relacionados con la naturaleza y que representaban el fluir del agua del río, la vanidad de sus largos cabellos y el amor, este último, específicamente indicado por un delicado pendular de su pelvis. Como preludio al cierre de las danzas del Candomblé surgió el poderío de Xangó, dios

---

1 Los orixás son divinidades que representan diferentes fuerzas de la naturaleza y se manifiestan a sí mismas durante la ceremonia del Candomblé. Los ritmos particulares de los tambores y danzas invitan a las Orixás a descender y a "entrar" en el cuerpo del devoto. Cada divinidad, masculina o femenina, tiene su propio toque de tambor y danza, cuyas cualidades de energía y patrones de movimiento han sido determinados por las diferentes naciones (ketu, Angola, Jéjé). Cuando el devoto cae en trance convirtiéndose en el "caballo" de la Orixá, él o ella es vestido con la ropa y los tributos de la divinidad y continúa danzando en un estado alterado de conciencia.
Los ritmos de los tambores del Candomblé, cuando fueron sacados de su espacio ceremonial, adquirieron un nuevo carácter y popularidad siendo a los ojos de los extranjeros, la quinta esencia del Brasil, la samba.
En los años cincuenta, la danza de los Orixás también comenzó a ser usada fuera del contexto del Candomblé, primero por grupos folklóricos, más tarde como las bases específicas del estilo afrobrasileño que ha sido elaborado por muchos coreógrafos y bailarines". Programa de mano Ista Festival "the Dream catchers". Augusto Omulú and Ensemble. Brazil. Oro de Otelo. 6, y 7 de mayo 1996. Turbinehallerne,Copenhaguen, Dinamarca.

de la luz y del fuego, esposo de Iansá, diosa del viento y los truenos que lo acompaña siempre en la batalla. Luego vino Oxalá, deidad del tiempo, que en su danza se representaba tanto joven como viejo. Finalmente, Augusto bailó la danza del arco iris, Oxumaré, deidad andrógina que durante seis meses toma la forma de pez y en la otra mitad del año es una cobra.

Omulú , cuyo apellido es el nombre del Dios que ofrece ayuda, contó cómo quiso convertirse en un bailarín profesional:

Yo quería ser un buen bailarín, veía a las bailarinas todas bonitas, que caminaban muy estiraditas. Así que dejé la compañía Viva Bahía, donde practicaba folclor y me metí al clásico. Yo creía que era un bailarín primitivo, me gustaba mucho mirar a los bailarines que se paraban en primera posición. A pesar de que no tenía como pagarme mis estudios , siempre creí que podía llegar a ser alguien en la danza. Conseguí una beca y empecé a estudiar en la academia de Carlos Marais. No tenía dinero ni para el uniforme, recuerdo que diariamente cuando llegaba la supervisora a la clase para revisar si llevábamos la ropa adecuada, yo salía por una puerta y entraba por otra. Afortunadamente el salón tenía dos puertas sino no sé qué hubiera hecho. Un día hicieron una audición, yo sabía que no tenía una técnica perfecta pero sí una gran fuerza interna, así que hice la audición y me aceptaron en la compañía de clásico. Allí aprendí entre otras cosas a usar el espacio con otro compañero y a emplear conscientemente la energía para moverme.

Como todos los que allí habían subido a mostrar su experiencia y relatar su vida, el cuerpo de Augusto habló también de esa parte de su historia que correspondía a su trabajo en las técnicas de danza contemporánea. Su elección fue mostrar un fragmento de una coreografía nombrada *Mandala* montada con el lenguaje Graham.

Después de haberlo visto bailar el Candomblé con maestría absoluta, dominando cada uno de los impulsos que le son característicos a ese lenguaje, no tuve duda de que quien bailaba *Mandala* no era el Augusto pleno y verdadero, aprendiz de Ogun, sino Augusto el que se veía a

sí mismo como un bailarín primitivo y quería dejar de serlo. Si el Candomblé lo realizaba como un lenguaje, el Graham lo ejecutaba como una técnica y sus deficiencias al respecto eran evidentes. El encantamiento escénico con el que nos había hechizado en la primera parte de su demostración había desaparecido en cuanto se arropó con aquel vestido de saltos elevados, rodadas, contracciones al suelo, que le quedaba estrecho. El ambiente natural en que su cuerpo aprendió a bailar versus su anhelo de llegar a ser un bailarín reconocido, gracias a su conocimiento de una técnica legitimada, se revelaban en su corporeidad donde coexisten, a mi manera de ver, dos códigos , que hasta el momento se oponen ideológica y técnicamente al interior de él mismo.

Esto lo confirmé la noche cuando Augusto presentó su espectáculo completo. Cuando al ritmo de las percusiones su cuerpo se movía con gracia natural, mi atención se mantenía expectante, pero cuando aparecía un impulso de movimiento empañado para lograr una contracción o una caída al estilo Graham ésta se dispersaba.

3.6 Thomas Richards*

Al mirar a Thomas tuve la impresión de que era una luz intermitente como la que emiten los focos de un árbol de Navidad. Sus dedos índices iban y venían sobre un mismo punto como si tratara de enroscar un tornillo en su tuerca sin conseguirlo. Las manos giraban en un sentido y luego inversamente, se interrumpía con pausas, durante las cuales se preguntaba y se respondía a sí mismo en voz alta, al mismo tiempo que daba otra vuelta a la tuerca que imaginariamente yo veía en sus dedos y disparaba una nueva señal energética.

Fuera de un contexto de investigación de la energía corporal, estas emisiones serían percibidas como tics nerviosos, y aun dentro de este marco de análisis alguna parte del auditorio lo catalogó de esta manera. Sentado en una silla , poseído por una solemnidad sin mística, extraña y lejana, Thomas Richards inició su demostración hablando sobre su trabajo con Grotowsky.

Trabajé con Grotowsky durante dos años. Durante ese tiempo pasé todos los días encerrado en el cuarto del laboratorio. Investigábamos experimentalmente los centros de energía localizados a lo largo de la columna vertebral. Nuestro objetivo era descubrir el diálogo que hay entre los chacras. Estos sitios de la energía se comunican entre sí, a veces se contradicen porque uno de ellos quiere el poder y entonces hay problemas... Mi columna es como una antena por la que constantemente está fluyendo este diálogo entre los centros.

Después de trabajar con él, Grotowsky me dijo que debía formar mi propio grupo. Busqué a los actores, tres hombres y una mujer que ustedes verán en la película siguiente, y comenzamos a trabajar sobre las acciones físicas.

---

* **Nació en los Estados Unidos y estudió teatro en la Universidad de Yale y más tarde en la Universidad de Bologna. Es el principal colaborador de Grotowsky, con quien ha trabajado en los últimos 10 años, primero en la Universidad de California Irvine y ahora en el Laboratorio Teatral de Jerzy Grotowsky, fundado en Pontevedra Italia en 1986. Es autor del texto *El trabajo con Grotowsky en las acciones físicas.***

Richards presentó una película, considerada como un documento de registro de sus exploraciones sobre el lenguaje vibratorio. La acción se desarrolla en la sala de trabajo del grupo, un cuarto vacío donde se observa a tres hombres vestidos de blanco, pantalón y camisa, y a una chica delgada, de cabello negro, largo y marcados rasgos asiáticos.

En un principio ella porta una especie de taparrabos y luego usará un vestido, también blanco. Parados en una posición que parece ser la de un simio, todos cantan. Thomas lleva la voz principal. Los cantos parecen hacerlos entrar en trance, la sonoridad de su voz les rebota dentro de sí mismos. Alternativamente, Thomas pone los ojos en blanco y regresa a una mirada normal.

El canto es el hilo conductor de una serie de hechos que al no estar planteados en una estructura narrativa es difícil sintetizar. Lo que uno recuerda son imágenes: uno de los hombres se derrumba en bloque y vuelve a levantarse, repite la acción varias veces en forma precisa, luego va hacia una mesa donde se viste de sacerdote. La mujer se mueve alrededor de una olla en la que algo se cocina, se asusta, grita, baila frenéticamente. Atrás, los otros dos hombres frotan suavemente los mangos de dos lanzas, parece que su interés se centra en conseguir que éstas se toquen siempre en el mismo punto.

La escena está llena de microacciones que es imposible describir en una narración. La vibración de los cantos llena el ambiente. Los actores, visiblemente exhaustos, empapados de sudor y respirando profundo pero en silencio forman un círculo. Con lentitud se mueven atentos al compás casi hipnótico que marcan sus pies. La articulación de estas imágenes da como impresión final que uno ha asistido a la realización de un ritual, donde los símbolos solo son conocidos por aquellos 3 hombres y la mujer. La sonoridad de los cantos, lo misterioso de sus actos, el cuarto mismo que parece ser la habitación de un monasterio medieval, zambullen al espectador de una oscuridad inexplicable.

Después del montaje pensamos que teníamos que crear un documento para continuar más adelante con la investigación y de allí nació la película. Hubo problemas para decidir cual debería ser el modo apropiado para filmar, ya que nosotros no hacemos esto para los espectadores, el espectador es como si se asomara a una ventana. La decisión final fue tomar la película con ocho cámaras fijas desde distintos lugares, cada día se cambiaban las cámaras de lugar. La filmación se efectuó durante ocho días, así que hubo 64 puntos de vista para armar la película que después se editó. De este modo se trató de evitar un perspectiva parcial de nuestro trabajo. El montaje esta realizado con una precisión de segundo por segundo en las acciones físicas, queríamos que eso se reflejara en la película.

Durante una posterior sesión de preguntas Richards explicó que las canciones de la película provienen de textos griegos antiguos, mientras que las melodías fueron creadas por él y los actores. Cuestionado acerca de la atmósfera de oscuridad y misterio que emanaba de su trabajo, habló sobre el origen del mismo:

La investigación nació de la exploración de historias personales de los actores para crear un nuevo territorio psicológico. Yo trabajé con cada uno de ellos, por ejemplo, en el caso de la actriz, su parte está construida alrededor de su infancia vivida con su abuela. Yo le pedí, "dime qué estás viendo ahora de tu abuela", ella contestó: "está sirviendo la sopa". En ese momento observé que hacía una mueca de dolor y entonces me interesó profundizar en esa parte de su experiencia, así que le pregunté:"¿ tú que estas haciendo?". "Yo estoy con mi mamá , mejor dicho veo a mi madre que es una niña como yo y que está con mi abuela". Lo que me maravillaba era que la mente de la actriz veía en varios tiempos simultáneamente: se observaba a ella misma siendo una niña mirando a su madre también niña, y todo esto desde su perspectiva actual y en un estado absolutamente consciente.

3.7 Jerzy Grotowsky

Eran las once de la noche cuando el maestro inició su conferencia. Las condiciones de cansancio eran absolutamente reales, ya que las sesiones de trabajo comenzaban desde las 7:30 de la mañana. Había 300 personas a medio dormir, instaladas en un auditorio, mirando a Grotowsky, que estaba sentado, en el centro del escenario, detrás de una pequeña mesa y alumbrado apenas. Eugenio lo presentó de este modo:

Fue Grotowsky quien cambió la relación física entre participantes y espectadores, Fue él quién cambió la tradición de usar el texto literalmente y lo editó a su gusto. Eligió el teatro porque le permitía un momento de libertad en ese tiempo donde el sistema totalitario de un socialismo impuesto exigía el rendimiento de la conciencia pidiendo incluso estadísticas de asistencia a los teatros para autorizar o no el montaje de obras. El teatro nació como una resistencia y eso es lo que Grotowsky me enseñó ·

Para muchos la razón de que asistieran a este encuentro estaba a punto de cumplirse. Fue un triunfo de Eugenio lograr que Grotowsky saliera de su guarida, el Laboratorio Teatral de Pontevedra, Italia, desde donde viene desarrollando su trabajo, para venir a dar esta conferencia. Paradójicamente, su encierro personal es secundado por la trascendencia de sus aportaciones a la investigación teatral que lo convierten en una de las figuras más renombradas en este campo. Grotowsky estaba allí, su larga pero poco espesa barba casi blanca, los ojos pequeños e inquietos detrás de sus lentes, el traje oscuro y la corbata correspondían al estereotipo de un profesor de física clásica que posee un portafolio lleno de fórmulas. "¡Dios, parece que se ha tragado un mármol!" Escuché a mi lado en un español de acento gaucho: la voz provenía de un amigo mío, que se había impresionado por la palidez de Grotowsky, quien en medio de la expectación que su presencia despertaba comenzó así su charla:

He decidido hablar de diferentes momentos de mi historia. Yo venía de una fuerte tradición religiosa, mi propósito desde los 19 años fue encontrar una especie de territorio, una especie

de yoga para trabajar mi propio ser. Después de la preparatoria elemental, me pregunté como hacerlo. Tenía tres alternativas: adentrarme en el hinduismo, estudiar medicina o hacer teatro.

Finalmente, me decidí por la tercera opción y el teatro fue el pretexto para trabajar mi propio ser. Empecé a estudiar y en forma natural mi lenguaje comenzó a expresarse en términos de teatro. Para mí el teatro nunca ha estado limitado por la producción en sí, sino que siempre ha sido ritual y por eso mi acercamiento a él fue más antropológico.

Inicié un trabajo de investigación con los elementos teatrales. Con relación al espacio escénico cambié la relación física entre espectadores y actores. Descubrí que al acercarlos físicamente la distancia psicológica era muy grande. Sobre todo porque un espectador se siente intimidado al punto de que se bloquea. Por el contrario, puede haber una gran distancia física pero mantenerse psicológicamente muy cerca. Para descubrir esto ensayé varias cosas, por ejemplo situar a los espectadores encima del escenario de modo que pudieran tener una vista aérea, otra colocar la acción a casi 50 metros entre los actores y el primer espectador. Después de varios experimentos llegué a la conclusión que para mí el mejor escenario es un cuarto vacío.

Con relación al texto, me interesé en alterar su edición. A veces ir hasta la blasfemia porque siempre es más fuerte que lo sentimental. La primera vez usé el texto El príncipe constante, porque cuando yo era pequeño cantaba sus canciones.

Creo que tengo una estructura de investigador porque cuando descubro algo ya no tengo más interés en él. Mi desarrollo del teatro ha sido en espiral, en este sentido puedo decir que siempre vuelvo al punto anterior pero en un nivel superior.

Desde que comencé pensé que necesitaba un conocimiento profundo del actor y de sus sentimientos humanos. Me preguntaba cómo puede un actor poner su vida en la escena, cómo se libera a sí mismo. Di con una metodología, la de las acciones y la desarrollé; " el actor ya no se preguntaba que siento en escena sino que hago".

Pero llegó un momento en que sabíamos mucho de técnica, sabíamos cómo operar la vida íntima de un actor. Habíamos arribado a tal punto de saturación del conocimiento técnico que solo el conocimiento humano podría ayudarnos a trascender ese momento. Busqué entonces en los niveles humanos, donde se puede proceder de dos modos como un ingeniero que va directo a lo que hace: con un objetivo, propósito o como un jardinero que toma el tiempo de cada acción.

A raíz de esto, hoy en día creo que como artistas estamos perdidos si olvidamos el verdadero contacto humano, la recíproca aceptación. Paralelamente me he cuestionado siempre como estar solo al lado de los otros, camo ser en la soledad, cual es el sentimiento-estado de estar solo.

Esta paradoja me abrió un nuevo territorio. Con mi grupo empezamos a trabajar solos, aislados, dedicándonos a buscar los elementos más simples para lograr la precisión de las acciones. La pregunta era cómo conectar la estructura con lo invisible, la espontaneidad con una precisión total. Cómo trabajar canciones, como trabajar textos, entonces pusimos la atención en los impulsos físicos y no físicos, los impulsos nos dieron la base para trabajar todo.

Vino un período cuando a` nuestro laboratorio en Pontevedra comenzaron a llegar grupos de todas partes del mundo. Creo que por entonces llegaron más de 1 000 personas. Veían nuestro trabajo, mostraban algo del suyo y luego teníamos una convivencia, comíamos, bebíamos y conversábamos y durante este tiempo era cuando quizá llegábamos a puntos

importantes, pero no buscábamos influenciarnos o mezclarnos mutuamente. Por supuesto, ellos tomaban la experiencia.

Desde entonces, el cuarto no ha cambiado, es todavía nuestro secreto, pero la gente que lo ha visitado ha visto a través de esa ventana. Mi grupo y yo nunca representamos para espectadores. Yo creo que hacer esto es "es prostituirte" venderte a ti mismo, en cambio estamos en presencia de ellos pero nada más.

Más bien creamos un proceso de inducción , un puente que se rompería si buscáramos un objetivo específico en relación con los espectadores. La investigación nos ha llevado a aceptar que la representación tiene sus herramientas y que la clave del montaje consiste en como poner los elementos en la percepción del espectador. La principal herramienta es la energía y su cualidad.

La propuesta es la transformación de la energía desde el instinto, de lo sensual hasta la iluminación. La calidad de la energía actúa cambiando la percepción del ser interior. Uno puede ver la polaridad de la energía en la experiencia de los sentimientos humanos , donde uno observa desde lo vital hasta lo depresivo.

Otra cualidad de la experiencia de la energía es la sonoridad, porque la sonoridad transforma. Algunas canciones del macumba y del Candomblé son ejemplos de cómo se ha encontrado la perfecta sonoridad, rítmica , armónica y melódica que conecta con los sentimientos humanos. En esas canciones se observa la relación precisa entre el sonido y la estimulación de los centros energéticos, de igual modo esto puede observarse en los mantras.

Para conseguir esa conexión con los centros de la energía y el sonido, por ejemplo, no se debe manipular, buscar un determinado efecto sino percibir los centros y cómo ellos perciben y transforman sus propias relaciones energéticas. En Pontevedra aspiramos a experimentar

los saltos cualitativos de la energía que ocurre cuando un chacra se despierta. De ahí que nuestro trabajo sea sumamente práctico.

El teatro que hemos desarrollado en Pontevedra, partir de 1986, es el teatro como vehículo, donde nosotros no actuamos para el espectador sino en su presencia. La inducción funciona igual que un fenómeno físico donde se toman dos cables, uno con electricidad y otro sin ella. El segundo recibirá las ondas electromagnéticas y empezará a emitir su propio energía. Para esto la artesanía debe ser impecable.

En el trabajo de Tomas Richards los impulsos presentes en los cantos vibratorios provocan que el fenómeno de inducción se lleve a cabo. El sentido neto proviene de la sonoridad misma de estos cantos, producidos por los impulsos del cuerpo. Las cualidades vibratorias del canto tienen que estar enraizadas en las acciones del cuerpo y en sus tempo-ritmo.

Thomas ha trabajado conmigo en los últimos 10 años. Existe una antigua tradición de la transmisión del conocimiento, del maestro al aprendiz, para ello aquél debe estar al menos 20 por cieno adelante. El concepto es continuar la investigación .

El arte como vehículo es una forma de regresar a mis búsquedas de los 19 años cuando necesitaba un práctica que me permitiera desarrollar un yoga mediante instrumentos teatrales. La razón para alcanzar nuevos estados de energía y de percepción interior radica en que la vida que se nos da es insuficiente.

3.8 Odin Teatret

Hace más de 20 años, bajo la dirección de Eugenio Barba se formó el Odin Teatre; desde el principio su trabajo, actoral y de montaje estuvo sustentado en la investigación antropológica de las diferentes tradiciones del arte escénico, de las cuales ha alimentado su trabajo.

Como propuesta artística ha desarrollado la unidad de la danza y el teatro, entrenando a los artistas de su grupo como bailarines-actores.

Bajo esta lógica, el elemento directriz de la demostración de los actores del Odin fue mostrar cómo han trabajado el concepto de unidad entre danza y teatro. Para ello hablaron de las diferencias y las semejanzas entre ambos.

3.8.1 Julia Varley*

El pelo color castaño fue lo primero que ví. Julia subió al escenario alisándose el cabello detrás de las orejas. En todo caso ésta era la acción principal dentro de un discurso corporal más bien tímido. Caminó hacia el centro del escenario, parecía andar sin hacer ruido y haber medido con exactitud la serie de actos que debía realizar: colocar la grabadora en el lugar correcto, abrir la bolsa y sacar un pañuelo blanco, regresar con pasos cortos al centro y comenzar hablar.

Al referirse al movimiento en la escena, Julia dijo que el bailarín daba importancia a la información que provenía a través de la forma mientras el actor daba importancia a la información que surgía través de la acción.

---

* **Nació en Gran Bretaña, ha sido actriz y pedagoga en el Odin Teatret desde 1976, donde ella a aparecido tanto en obras colectivas como solista. Autora de numerosos artículos publicados en el *Mime Journal*, el *New Theatre Quartely*, *Lapis* y *Máscara*. Ha dirigido dos producciones con el Teatro de Pumpenhaus, en Alemania. Es miembro del Grupo Internacional del Proyecto Magdalena y editora del periódico *Página Abierta*, en la Gran Bretaña.**

Al dar importancia a la forma busco expandir al máximo posible los movimientos, al dar impartancia la acción reduzco mi movimiento. Por eso en danza se busca la máxima extensión, el actor no va la límite del movimiento sino que mantiene la acción.

Cuando yo llevo a cabo una acción, estoy bailando porque mis acciones tienen un ritmo. La música me ayuda a encontrar un ritmo especial para moverme, puedo danzar siguiendo el fluido de las palabras o puedo poner una melodía a las palabras. También puedo usar música para encontrar acciones físicas y sincronizar mis impulsos con la música, adaptando los movimientos encontrados a la lógica de los textos. La danza me ayuda a conocer el carácter de la música. Puedo danzar con la atención de los espectadores, yendo y viniendo cerca o fuera de mí. Para ello debo tener la precisión del ritmo.

Me llamaba la atención que Julia se comunicaba con muy pocos gestos. De hecho su discurso verbal no era acompañado de ademanes ilustrativos, al contrario sus brazos descansaban a los lados mientras ella explicaba, luego procedía a ejemplificar con alguna de las secuencias de movimiento que usa en los montajes.

Más que una articulación sincrónica, su forma discursiva era lineal, alternándose la explicación verbal seguida del ejemplo corporal, que recordaba las posturas de los personajes del teatro Kabuki.

En este contexto, sus afirmaciones sobre el ritmo me parecían provenir de un saber intelectual antes que de una experiencia corporal amplia. Su cuerpo no me informaba empáticamente sobre ritmo.

3.8.2 Roberta Carrieri*

Roberta habló sobre las formas que utiliza para la composición de un personaje.

Puedo comenzar con un texto, después busco algunas acciones y luego les pongo un ritmo . Para ello uso una música, a la cual mis movimientos pueden seguir o contraponerse. Una música muy conocida puede adquirir nuevos significados a partir del texto que se emplea o de las acciones físicas con que se acompaña.

En danza-teatro la relación se establece entre actor-texto-espectadores. Cuando en el Odin descubrimos esto fue cuando empezamos a reducir las acciones para hacer los movimientos más interesantes y sacarlos de su contexto de la vida cotidiana.

3.8.3 Iben Nagel Rasmussen**

Eugenio la había presentado como una mujer de temperamento fuerte y lo evidenció, porque Iben abordó, breve y claramente, los movimientos a partir de sus cualidades y mostró diferentes tipos de entrenamiento físico; el que ella utiliza habitualmente es un tipo de artes marciales, con acciones de ataque, cortas y fuertes. Como contraste ejemplificó con un *training* de movimientos ligeros y suaves, donde el cuerpo se sacude moderadamente.

*** Nació en Italia y ha sido actriz y pedagoga en el Odin Teatret desde 1974, donde ha participado en los montajes colectivos y como solista. Sus experiencias como actriz han sido publicadas en *El camino del actor* editado por Erik Exe Christoffersen y también presentados en el trabajo de demostración *Trazos en la Nieve.***

**** Nació en Dinamarca y ha sido actriz y pedagoga en el Odin Teatret desde 1966. Ha participado en obras colectivas y en solos. Su experiencia profesional con el Odin ha sido publicada en *El camino del actor*, editada por Erik Exe Christoffersen. Ella dirige el grupo Farfa integrado por actores y directores de diferentes países, particularmente interesados en el entrenamiento del actor.**

Los ejercicios de los trainings *pueden variar en su forma, ya que el objetivo de algunos es enseñar a contener y liberar la energía de diferentes maneras. La diferencia está en la resistencia que uno ofrece , así los movimientos fuertes son los que presentan gran resistencia.*

Iben realizó varias secuencias para mostrar cómo, a partir del cambio de cualidades de la energía, se conseguía un ritmo.

En uno de los trainings *que aprendí, había ejercicios para caer al suelo de frente, pero eso implicaba que se podía lastimar las rodillas. Entonces me dediqué a explorar cómo evitar que la energía cayera totalmente al suelo, recuperándola en un punto antes de que cayera y se expandiese, esto me hizo comprender cómo se crea una resistencia corporal y que la consecuencia era un movimiento cortado, súbito y fuerte.*

La perspectiva de la rítmica corporal, a partir de la combinación de diferentes dinámicas de movimiento que Iben presentó, me pareció asentarse en la tradición de los estudios de Rudolf Von Laban

3.8.4 Torgeir Wethal*

Mientras realizaba diversas tareas escénicas, Torgeir se preguntaba en voz alta sobre sus objetivos como actor.

¿Cómo lograr que los espectadores dancen conmigo, como captar su atención?... Mientras los bailarines aprenden de alguien a moverse, copian sus movimientos y los ejecutan, los

---

* **Nació en Noruega, ha sido actor y pedagogo del Odin Teatret desde su fundación en Oslo en 1964. Ha participado en sus principales producciones y sus experiencias con el Odin han sido publicadas en *El camino del actor*. Ha dirigido varias películas y actualmente es responsable en el Odin de sus producciones visuales de performances, entrenamientos y relaciones entre actor y espectador.**

actores tenemos que inventarlos por nosotros mismos. Para ello debo aprender a partir de mi mismo, precisando las acciones, por ejemplo contar los pasos, preguntarme si son grandes o chicos. Mientras camino, creo movimientos y busco articularlos con un texto. Los movimientos pueden referirse a sustantivos, verbos o a textos completos .

Cuando construyo así, estoy haciendo una coreografía intelectual, usando ideas de los textos y movimientos de las reacciones que los textos me dan.

Lo pequeños movimientos no significan menos acción, la electricidad es creada por tus reacciones respecto a las ondas que van desde un lugar a otro. Es posible crear un mapa, un score *,de las acciones que realizas y la electricidad se mantiene mientras cambias de acción y lugar en el escenario. Una vez marcado el mapa de acciones, el impulso de las mismas proviene de la actualización de la experiencia emotiva.*

3.9 Stina Ekblad*

Cuando Eugenio me pidió que viniera a hablar aquí acerca de por qué era actriz, en realidad empecé a preguntármelo y la respuesta que encontré fue porque quiero expresarme a mi misma. Mi primera memoria es la del sonido y el ritmo de la voz de mi madre leyéndome un poema. Mi madre estaba allí, totalmente inmersa en la belleza del poema que me transmitía con su voz. Mi primer recuerdo de energía es el registro de la voz de mi madre. Desde entonces las cuerdas vocales se convirtieron en mis amigas.

La primera vez que descubrí que tenía un cuerpo fue cuando hice la escena de Doña Elvira esperando a Don Juan. Doña Elvira aparece con un abanico. Nunca había tenido algo así en las manos, en Suecia no es necesario, no hace calor, me resultaba completamente extraño como objeto. Cuando el director vio que no podía usarlo naturalmente me preguntó: ¿ por qué no usas la mitad del abanico?, y así lo hice pero aún me resultaba insuficiente. Entonces lo sustituí por una pluma, este objeto era a la vez ligero, frívolo y un poco ridículo. Esa era la sensación que el abanico debía de darme.

Después de practicar con eso, tomé otra vez el abanico y entonces pude comprender por qué Doña Elvira se cubría el pecho y se daba aire en el rostro, por qué le faltaba la respiración y hablaba con voz entrecortada. La represión de su deseo la manifestaba conteniendo la energía en toda el área del pecho.

Stina mostró una sorprendente capacidad para actualizar el impulso corporal que hacía aparecer al personaje. En cuanto ella realizó la acción de abanicar, el conjunto de elementos que caracterizaban a doña Elvira se hicieron presentes: la represión de la energía en los músculos

---

* **Nació en Finlandia. Actualmente trabaja en Suecia como actriz de teatro y cine. Estudió en el Odense Theatre en Dinamarca y ahí ella trabajó hasta 1980. Desde 1987 actúa en el Real teatro dramático de Suecia, interpretando los roles de Antígona, Rosalinda, Medea y Mishima, Madame de Sade,dirigida por Ingmar Bergman. En cine ha colaborado con directores como Bo Widerberg, Mai Zetterlingy. Interpretó el papel de Ismael en la película Fanny y Alexander, de Bergman.**

pectorales, las palabras que salían ahogadas, lo innecesario y hasta ridículo de darse aire al rostro, en un intento fallido por ocultar su turbación. ¿Cuáles eran los instrumentos que utilizaba esta mujer para conseguir que su memoria sensorial actuara tan eficazmente?

Para hacer una obra escojo un objeto o un sonido hasta encontrar un símbolo. En cuanto al lenguaje de la expresión corporal para mí nunca fueron difíciles los movimientos de ir hacia arriba cuando la energía está en los ojos o se mantiene elevado el pecho, porque los personajes que hago casi siempre están de pie y no necesitan agacharse. Por eso encontraba difícil el personaje de Medea donde mi cuerpo debía ir hacia abajo ya que el centro de este personaje es su sexo, mientras en doña Elvira es el área del pecho...

Conforme Stina iba hablando de su trabajo me pareció que ella encontraba en las posturas características de los personajes un medio para ubicar sus centros expresivos.

... Madame de Sade permanece con la columna vertebral bloqueada como signo de orgullo y dignidad inquebrantable aunque su actitud frontal sea de humildad. En Medea, el centro está tan abajo que hasta a veces me siento como un hombre. Esto es precisamente lo contrario a buscar la iluminación.

El objeto simbolizando una acción, un sentimiento, una situación me parecía ser otra de las herramientas fundamentales que aquella mujer de melena rubia y elegante cuello, utilizaba para obtener la maestría en su representación actoral.

Dentro del personaje de Medea encontraba muy difícil cómo decirle a los niños que hacían el rol de mis hijos que tenían que morir. Así que tomé dos juguetes de los niños y los puse en mis manos para dirigir hacia allí mi energía. La simbólica de toda la obra de Medea ha hecho posible su permanencia en el tiempo. No sé como explicarlo pero encuentro esto muy sexy y esto me permite dotar de significado a mis acciones.

En Madame de Sade usaba unos vestidos largos y amplios, caminar con pequeños pasos daba la impresión de estar flotando, el símbolo que yo tenía eran los secretos que pasaban bajo las piernas. Podías cruzarlas, hacer plié, pararte sobre una sola pierna y permanecer con el torso derecho como si nada. Nadie veía lo que pasaba bajo los vestidos.

Para hacer un personaje tienes que ser verdadero con el movimiento,cuando te diriges a un lugar, el movimiento y la acción que realizas tiene que ser verdadera. La concentración es como un mantra, es poner atención en una cosa para hacerla importante. En la intención del cuerpo hay que unir espíritu y sexo, inteligencia y cuerpo. Y al decir esto, Stina señaló su cabeza y su pelvis.

Stina registraba las posturas y los impulsos energéticos de cada uno de los personajes que mencionaba. La maleabilidad de su cuerpo sorprendía, podía decirse que se trataba de una bailarina nata, sin embargo como actriz de teatro es el texto el que da estructura rítmica a sus acciones.

Particularmente amo la danza clásica, siempre quise ser bailarina. Me gusta lo etéreo, y me fascina pensar en usar el cuerpo como los bailarines. Yo me entreno en ballet para mantenerme en forma. También toco el clarinete. Pero para actuar creo que siempre necesito un buen texto... para estar lista a entrar a escena empiezo por caminar lentamente en círculo, leyendo o repitiendo mi parte, hasta que encuentro la música que me viene del texto.

El peso de esta afirmación fue visible cuando Eugenio le pidió que repitiera las acciones de Medea sin pronunciar una sola palabra del texto. Al perder su base rítmica, su musicalidad interna, ella no pudo reproducirlas igualmente; lo que eran acciones físicas se convirtieron en trayectorias de movimientos.

Este momento me permitió observar que la acción física principal en torno a la cual se organizaba su trabajo actoral era un registro de la rítmica de su propia voz. De inmediato lo asocié con su primera experiencia de energía, arte y belleza: la sensación de totalidad y plenitud que conoció a través de la musicalidad de las palabras que escuchaba de su madre cuando ésta le leía poemas.

Pero Stina estaba suficientemente asustada como para entender que su pérdida de equilibrio provino del hecho de que Eugenio le hubiese quitado el uso del texto a su secuencia. El texto permitía a Stina entrar en su propio código artístico. El aplauso llego antes de que ella tuviera tiempo de aclararse a sí misma y responder a la pregunta de uno de los participantes acerca de si se había dado cuenta en qué momento y por qué había perdido su musicalidad.

3.10 Thomas Leabhart*

Lo primero que hizo Thomas al subir al escenario fue pedir que se matizara la intensidad de la luz. De modo entusiasta aquella figura menuda y robusta, de pacientes ojos azules, comenzó a hablar de su trabajo con Decroux y de sus enseñanzas.

Decroux decía que la pelvis era la rodilla de una persona civilizada. Por eso sus ejercicios estaban diseñados para aprender a estar y andar correctamente sobre una base sólida: los dos pies. Contra la postura del hombre viejo o del que aún de pie trae la silla pegada a los isquiones, Decroux nos enseñó a estar como el hombre parado en el final de un precipicio. Con esta imagen conseguía que alineáramos la columna vertebral. A su clase podía llegar cualquiera, no importaba que estuviese gordo, flaco, alto o bajo.

Creó ejercicios de gestualidad y secuencias a través de las cuales enseñaba cómo aislar los segmentos del cuerpo y conseguir una adecuada traslación del peso. Según él, debíamos permanecer con la mente relajada mientras el cuerpo sufría. Siempre creaba una imagen para trabajar la técnica. Por ejemplo, para mantenerse firme sobre los dos pies, decía que era como tratar de poner el cuerpo fuera de un mármol que nos atrapaba en los talones. La famosa pirámide de Decroux, donde los dos pies integran la base, y un punto en la frente el vórtice, funcionaba para entender la inestabilidad del peso y llamar la atención de los espectadores hacia este riesgo de la suspensión del cuerpo. Cuando uno pasa de un pie al otro, manteniendo fijo el punto de la frente se consigue este desequilibrio de lujo. El movimiento de

---

* **Actor, director , escritor y maestro en los Estados Unidos. Estudió mímica corporal en París por cuatro años con Etienne Decroux, considerado el padre del mimo moderno. Decroux es, según se dice, quizás el único maestro europeo que ha elaborado un sistema de reglas comparable a las tradiciones asiáticas.**

Leabhart actúa y dirige regularmente en Estados Unidos, Canadá, México y Europa y es autor de numerosos artículos sobre mímica y teatro. Así como del libro *Mímica moderna* y *posmoderna*. Es actualmente director del *Periódico del mimo* y Profesor Asociado en el Colegio Pomona en Claremont, California.

la pierna es posible por la acción muscular del glúteo, que es el motor de movimiento. Decroux me enseñó que el tronco es el que hace el trabajo , el movimiento ocurre alrededor de un centro.

Para el ejercicio el ave de la conciencia, nos enseñó cinco acciones gestuales, dos de las cuales se repiten a lo largo de una secuencia de seis movimientos: 1) duermo, 2) no entiendo, 3) entiendo, 4)recuerdo 5) no entiendo 6) duermo. Cada una constituía en sí misma una imagen y una acción. Lo que Decroux hizo, lo escribió pensando en él y en los extranjeros que llegaban a su extraña ciudad del mimo.

A simple thing fue el nombre del *performance* de Thomas. Era por demás impresionante el hecho de que ese hombre de pelo cano, con agilidad y precisión felina saltara repetidas veces de la silla al suelo, se encorvara como un bebé para después erguirse de un solo movimiento. Pero fue quizá en un movimiento aparentemente simple donde pudo percibirse toda la experiencia acumulada, la fineza de la construcción de su obra, el riguroso control de su impulso corporal: sus dedos golpearon al primero de una fila de cuadernos. El objeto se deslizó con gran exactitud hasta un punto, pudo haber quedado antes o después, pero algo en aquel leve toque de su mano en el cuaderno hizo perceptible la perfección del cálculo. Me pareció que la manufactura de su obra se redondeaba en torno a esta sensación de que el movimiento y la transición sucedían en un espacio-tiempo justo: la maestría del equilibrio de lujo.

3.11 I made Djimat*

Después de verlo bailar , inmediatamente quise haber nacido en Bali. Todo en la estética de su movimiento me conectaba al placer de bailar: la abundancia de contrastes rítmicos musicales y coreográficos, la expresiva gestualidad del rostro y de los brazos. Además, los movimientos cortados y súbitos me recordaban las lagartijas de la casa de mi abuela y me resultaba muy sencillo imitarlos. Aunque, el hecho de mantener los hombros levantados casi a la altura de las orejas y las manos completamente volteadas era una verdadera confrontación a lo que hasta ahora había aprendido hacer y a apreciar como bello.

Su afabilidad y su sencilla actitud risueña cautivaban Quizá esto se relacionara con una empatía cultural, una cercanía en los modelos de comunicar, caracterizados por la luminosidad de la mirada y la sonrisa siempre dispuesta. I made Djimat no necesitó de muchas palabras para explicar su técnica, prefirió hacerlo a su estilo, mostrando los hechos corporales y para ello trajo de modelo a su pequeña hija. *"va a mostrar como se enseña a bailar en Bali"*, dijo la traductora.

Para enseñar la técnica tengo que meter mi cuerpo dentro del cuerpo de quien enseño, expresó I made Djimat.

Y así al ritmo ondulado, serpenteado de la música, él y la joven bailarina de unos 14 años comenzaron a bailar juntos. Esas imágenes han sido para mí el ejemplo más perfecto que jamás haya visto de lo que es enseñar a danzar, danzando. El la corregía sin perder el ritmo y sin detenerse. Miraba los detalles de los dedos de las manos y los pies, la posición de la

---

* **Uno de los más conocidos *performers* de Bali. Nació en Batuan en 1947, sitio donde el arte y la cultura balinesa se mantienen fuertemente. Su padre, Nyoman Reneh, fue un famoso bailarín, pintor y escultor, su madre fue también bailarina de renombre. Comenzó a bailar a los cinco años observando como su padre enseñaba a los alumnos de su escuela. En 1974 formó su propio grupo de bailarines y músicos. Panti Pusaka Badaya. Desde los 21 años se ha presentado y enseñado en giras anuales por Europa, Estados Unidos, Asia, Australia y México.**

espalda, de los hombros, la actitud de la mirada. Al mismo tiempo que indicaba con la voz, la colocaba en la posición correcta, ya bien dándole un golpe en una pierna para señalar la falta de tensión muscular o poniendo sus brazos bajo los de ella y entrelazando sus manos para informarle directamente con su cuerpo cuál era el ritmo preciso que debía seguir.

El goce para nuestra percepción había sido tal que espontáneamente toda la audiencia aplaudió, pero Eugenio brincó de su asiento para decirnos que nuestras costumbres de rendirnos ante la admiración contaminaban el pensamiento oriental de la pequeña bailarina. En realidad, su actitud fue exagerada, I made Djimat y toda su familia realizan giras por varios países del mundo al menos seis meses al año y reciben muchísimos más aplausos que los clap clap ahogados que nosotros pudimos darles.

Uno de los aspectos más interesantes de la demostración del maestro I made Djimat fue observar cómo la información corporal era dada directamente cuerpo a cuerpo. Steve Paxton me hizo el atinado comentario de que el golpe en la pierna que la bailarina recibía del maestro producía automáticamente una contracción muscular. Esa información era la que su cuerpo registraba. Literalmente "él metía su cuerpo en el de ella".

La información que se recibe a través del contacto cuerpo a cuerpo es insustituible. Un día después de su demostración, como respuesta a mi interés en aprender danza balinesa y además comoobservaba que me gustaba imitar sus movimientos, Djmat me dio una pequeña lección particular. Comenzó por darme un masaje en las artciulaciones de las muñecas y de los dedos. Me preguntaba que clase de terapia era aquella cuando le escuche hablarme, al tiempo que me sonreía :

...hay que hacerlos más flexibles.

Después me dijo que el masaje es una parte esencial en la técnica de entrenamiento balinesa. De allí desprendí que la acción de tocar está integrada de modo sistemático a la enseñanza-aprendizaje de la danza balinesa. Y cuando I made Djimat te toca, inmediatamente sientes el conocimiento de su cuerpo en el tuyo.

3.12 Steve Paxton*

La mirada azul de Steve abarca una visión de 360 grados. Esto no es sólo una metáfora sobre su profundidad de focalización sino un hábito producto de su técnica de entrenamiento, relacionado directamente con su percepción y acción en el espacio. Pero muy probablemente es la condición natural de unos ojos cuyo primer paisaje fue la vastedad del desierto de Arizona.

Es evidente la manera cómo su infancia transcurrida en este ambiente, influyó en sus pensamientos y sus acciones para desembocar en el desarrollo de la improvisación de contacto. Sus recuerdos son imágenes conectadas a la sensación de su propio cuerpo.

Vivía en una casa rodeada por un alto muro por el que podía escalar y mirar las montañas extendidas sobre el horizonte; Con su padre, el pequeño Steve recorría diariamente un largo trayecto para llegar a la granja de la familia; El camino serpenteaba por pendientes y cimas desde donde se dominaba la extensión del valle.

En aquella vasta región me impresionaba mucho caminar sobre esas montañas, sentía su edad, los millones de años de existencia que debían tener, y experimentaba en mi cuerpo la sensación de que estaban allí, enterradas, sembradas.

---

* **Es reconocido como uno de los más importantes innovadores del mundo de la danza moderna. Bailarín de danza contemporánea y ballet clásico que ha trabajado, entre otros, con Merce Cunningham, José Limón y Pearl Lang. Es cofundador del Danza Teatro de Judson y Grand Union, dos compañías que comenzaron a explorar por entero un nuevo lenguaje de la danza y el teatro, cuyo trabajo ha influido en toda una generación de artistas. En 1972 el descubre la improvisación de contacto. Una nueva forma de danza donde los cuerpos y objetos establecen libres relaciones de contacto en el espacio creando con ello una coreografía espontánea. La improvisación de contacto continúa hoy como un trabajo que se practica en muchos países y como una corriente internacional, las experiencias e investigaciones de los bailarines son publicadas en *Contact Quartely*, editada por Lisa Nelson y como coeditor Steve Paxton.**

Uno de esos tantos días, Steve tropezó y cayó al suelo, debió lastimarse mucho porque rompió a llorar; para consolarlo su padre le dijo que los indios de tiempos antiguos, que vivían en el desierto, conocían un modo de caer sin lastimarse.

Lo que me dijo mi padre fue un shock *para mí, quedó profundamente grabado en mi mente. Empecé a preguntarme cuál era el modo de caer de los indios. Creo que ése fue el momento en que comencé a cuestionarme cómo relacionar mi cuerpo con la gravedad".*

¿Sería la amorosa protección paterna que se revelaba en estas palabras lo que constituyó la motivación profunda para el desarrollo de la técnica de contacto?. Lo cierto es que Steve afirma que una de sus principales fundamentos es el amor.

Cuando algo se convierte en una elección para la vida, todo empieza a girar alrededor de esto.

Mi relación con la naturaleza influyó mucho en mi decisión de ser bailarín, pero también las películas de musicales que veía en el cine: Gene Kelly y Fred Astaire. Sin duda alguna sus cuerpos me transmitían ese gusto por el movimiento. Un día le dije a mi madre, que por cierto era poeta, y a mi padre, quien trabajaba en la granja, que me iba a Nueva York a estudiar danza.

Como parte natural de su búsqueda, a lo largo de su carrera profesional Steve ha incursionado en el ballet clásico, en las técnicas de vanguardia de la danza moderna de los años sesenta y luego en las milenarias tradiciones orientales.

En New York bailé con Cunnigham, que en los sesenta fue toda una revolución en la danza moderna. Entre otras cosas porque muchos de sus primeros movimientos partían del paralelo, lo cual contrastaba con la usanza de bailar siempre en posiciones abiertas. También hice danza clásica.

El modo en que los conocimientos de cada una de estas técnicas fueron contribuyendo de manera directa e indirecta al desarrollo de la propuesta de la improvisación de contacto puede entenderse a partir de la manera en que el propio Steve explicó su relación con ellas y los aspectos técnicos que consideraba más relevantes.

... el ballet ha sido tan importante porque representa el primer ejemplo de danza que se desarrolló en Occidente para movilizar el peso del cuerpo haciéndolo caer y ascender dentro de su propia estructura.. De allí los movimientos básicos de pliés *y* relevés...

El ballet tiene una extraordinaria fuerza de absorción para poder resistir la caída de los saltos. El peso se apoya primero en el metatarso, enseguida en el tarso y luego en la planta. En la técnica clásica la extensión de los músculos se consigue por tensión, contrariamente a las propuestas de la improvisación de contacto y el release *que proponen la vía de la relajación porque se ha demostrado que los músculos sólo pueden alargarse si están relajados, en la danza ocurren muchas contradicciones en las instrucciones que se escuchan y lo que el cuerpo realmente puede hacer.*

Después de Cunnigham yo quería experimentar por mí mismo. Mis primeras composiciones fueron estar parado durante mucho tiempo o caminando y luego pararme, Hice muchas obras en las que solo caminaba. Mi objetivo era encontrar cuál era el movimiento natural.

Estudié Aikido, que es una técnica de defensa japonesa. Los japoneses piensan que hay un ki, *es decir un centro de energía que vendría a ser el centro de masa cuya energía se irradia hasta los dedos. En Aikido aprendí que la energía es una emanación.*

En el Aikido se enseña que el cuerpo simule moverse como una esfera para que perciba su tridimensionalidad en movimiento. La acción de rodar es inherente a la forma esférica que de

esta manera desplaza el peso a través de una superficie sin oponerse a la atracción de la gravedad.

Este principio de que la forma es la que atrae y es atraída por la gravedad me llevó, entre otras cosas, al desarrollo de la técnica de improvisación de contacto y a profundizar personalmente en los principios de la acción de la gravedad sobre los cuerpos.

Puede decirse que el contact *se basa, por un lado, en que la atracción de la gravedad sobre los cuerpos tiene un efecto de extensión sobre los mismos y por otro, en que el contacto entre dos cuerpos implica al menos cuatro eventos: toco y soy tocado simultáneamente. La superficie de lo que toco debe corresponder a la superficie en la que soy tocado. Con esto se consigue el máximo de puntos de encuentro...El fundamento del contacto es el amor".*

¿Sería que la vida es un eterno retorno? Hoy los antiguos habitantes del desierto podrían visitar a Steve en la granja donde vive desde hace algunos años, y preguntarle sobre cómo caer al suelo sin lastimarse.

3.13 Franca Rame*

"La primera vez que la vi venía del brazo de Darío entrando a la sala de un teatro. ¿De dónde había sacado Darío a aquel portento de mujer que provocaba que todo el público volteara a verla?. En cuanto nos saludamos supe por él que era esposa".

Así presentó Eugenio a Franca, quien estaba cómodamente instalada en la silla contigua. Vestía un traje rojo escarlata, llevaba lentes oscuros y el pelo rubio corto. El estilo no podía ser más *ad hoc* del de una diva italiana. Si no fuera por su origen mediterráneo esta imagen contrastaría con el modo sencillo, fresco y divertido con que ella inició a contar su historia.

Yo comencé actuar cuando tenía dos años. En la representación de la pasión de Cristo, mi prima que tenía doce años hacía el papel del ángel que se aparece a Judas mandándole que se arrepienta. Mi madre inventó un "segundo angelito" para que yo apareciera en la obra. Me puso un vestido precioso y una corona de flores hecha por mi padre. Yo debía decir las palabras "¡Arrepiéntete, arrepiéntete¡ pero quién hacía el papel de Judas era un tío mía, un hombre muy bueno que yo quería mucho, y al verlo sufrir y decir aquellas cosas horribles, yo no dije nada y corrí a ayudarlo. Mi madre casi me fulmina con la mirada.

---

* **Franca Rame y Darío Fo han formado una leyenda en el mundo del teatro. Comenzaron a trabajar juntos en 1957, retomando la inspiración de la comedia del arte del siglo XIX y del teatro popular.**
Darío Fo estableció una sólida reputación como escritor y actor de comedia satírica contra el materialismo, el capitalismo y los escándalos y abusos del gobierno italiano. La agudeza de su ingenio se completa con un estilo de gran precisión escénica y sus grandes habilidades para improvisar, muy notablemente recordadas en su *Mistero Buffo*, un hombre espectáculo que ha tenido enorme éxito en Italia y en el resto del mundo.
Franca Rame nació dentro del mundo del teatro ambulante y comenzó a actuar en el grupo de su padre cuando tenía dos años. Con su esposo Darío Fo ha formado muchas compañías, entre ellas, Nueva Escena y La comuna. Juntos han actuado en fábricas, asociaciones, sindicatos conformando dentro de la clase trabajadora un público que se identifica con su estilo de comedia política.
Como escritores y actores de piezas, como *La muerte accidental de un anarquista*; *No pagaremos, no pagaremos* y *Mistero Buffo*, han creado un teatro político que es ahora un capítulo esencial en la historia del teatro.

Al escuchar a Franca, en mi mente, las imágenes empezaron a sucederse con la nitidez visual de una película. La mención es importante porque este uso del lenguaje constituye uno de los pilares de su técnica actoral. Esta capacidad para "hacer ver y vivir una situación" es la marca de una tradición que viene de los orígenes de la Comedia del Arte Italiana, y en el caso de Franca, es una herencia familiar.

Mis padres eran actores de teatro ambulante, al principio trabajaban con marionetas pero cuando el cine llegó y éstas dejaron de gustar, cambiaron al teatro con personas. Mi papá dirigía su propia compañía. Las representaciones que entonces se hacían eran improvisadas, es decir, no se presentaba una obra escrita, ni se hacían estudios de personajes. Mi padre leía novelas que contaba a la compañía en forma de historias, luego escribía en un pizarrón las ideas principales y creaba una estructura general para la obra. Los actores las leían y durante las representaciones improvisaban los diálogos y las acciones creando las situaciones. Así se hacía el teatro.

El crecimiento de un artista es la búsqueda constante de caminos y oportunidades. Literalmente se va, se viaja a los sitios donde el mundo parece abrirse, siempre con el afán de trascender.

De grande me fui a Roma porque yo quería entrar al mundo de las estrellas del teatro. Pronto conseguí un contrato porque era alta y guapa. Allí conocí a Darío, éramos compañeros en esa producción, pero él que era muy reservado no me miraba siquiera. Yo, que siempre he sido una mujer muy decidida, el día de la tercera presentación que lo tomo por los hombros y que le planto un beso. Creo que por eso estamos casados hasta hoy.

Las palabras de Franca sonaban familiares, evocaban una charla entre amigos. Hablaba a Darío, sentado en las butacas de enfrente, como quien llama a su marido desde la cocina. Quizá por el afán de encontrar esquemas explicativos asocié esta situación al hecho de que en la vida de Franca el teatro y la familia siempre habían estado juntos:

Una sola vez vio mi padre a mi madre y se enamoró de ella, un año después regresó y se casaron, con gran escándalo de su familia que no concebía que se liara con un teatrero ambulante.

Su propia historia con Darío es la de una pareja que ha unido su proyecto personal con una propuesta artística, estética, política y social.

Y debo decir que toda la vida he soportado sobre mis espaldas, porque así lo he querido, el monumento de mi marido, que es un gran artista. En 1953 creamos nuestra primera compañía, en 1968 hicimos teatro institucional y luego de nuevo fundamos otra compañía independiente.

Como pareja Franca y Darío han creado un "modo" de hacer teatro. Pero ¿cómo se han conjuntado la fresca espontaneidad actoral de Franca, heredada del teatro de improvisación que hacía su padre, y el afán minucioso, investigativo de Darío que se conoce hasta la más mínima mención documental de la historia del teatro italiano?. Una larga trayectoria de trabajo, una constante investigación sobre el quehacer del actor y la producción de obras es la respuesta.

A lo largo de todo este tiempo trabajamos con muchos actores y fuimos descubriendo los problemas que estos encontraban en la interpretación. Por ejemplo un actor que durante la primera sesión leía muy bien un texto, con una desbordante emotividad, las últimas veces lo leía peor o lo leía igual, es decir no se observaba ningún desarrollo. En cambio, un actor que al principio no había sido tan brillante, con el tiempo iba mejorando cada vez más, porque a cada lectura iba adentrándose en el ritmo que debía tener el personaje..

Para trabajar Darío prepara un texto. Con este yo hago una lectura. No marco posiciones en el escenario, le digo a Darío que si fuera bailarina de ballet debería llegar siempre a la misma posición, pero ¿por qué? Si no es el caso, así que siempre me muevo.

Como una pequeña muestra de su trabajo actoral, Franca mostró un fragmento de la obra *Medea*, adaptada por Darío para una sola actriz que hace todos los personajes: Medea, la nueva esposa de Jason, las mujeres del coro, las vecinas.

En esta Medea *la motivación para matar a sus hijos es diferente que en la versión clásica, no son celos, sino el hecho de que vé en sus hijos el cuerpo de la sociedad que la señala y la oprime. Para ser una mujer nueva ella debe matarlos.*

Con rapidez Franca nos ubicó espacialmente donde aparecían cada uno de los personajes, luego la gran diva italiana se quitó los lentes oscuros, respiró profundo y entró en escena. Algo extraordinario comenzó a suceder porque a través del traje rojo escarlata se transparentaba otra mujer que ardía de rencor, sus pasos eran más pesados y su voz enronquecida, como si los gritos de angustia y desesperación pelearan en su garganta. Pero Medea desapareció instantáneamente en cuanto pisó el centro del escenario. Las vecinas hicieron su aparición, ¡pobrecita! ¡pobrecita! -la llamaban, sus voces sonaban largas, melodiosas, llenas de lástima. Cómo una ráfaga Medea apareció, en un súbito y colérico cambio de postura de Franca, pero se desvaneció tras el canto de sentencia que entonaban ya las mujeres del coro. El público estaba estupefacto ante las instantáneas transformaciones de Franca; la precisión de los cambios de timbre, tono y ritmo en la voz, las posturas, los diseños de movimiento y las acciones que ella lograba eran tan extraordinarias en sí mismas como por el efecto de acumulación de la tensión dramática. Al final, el estallido de aplausos fue una benéfica descarga para afrontar la tragedia que acababa de ocurrir en el escenario, y un modo de canalizar la fascinante sorpresa que nos había provocado esta excepcional actuación. Como estudiosos de las técnicas actorales y de representación y en aquel contexto de análisis de

antropología teatral, una pregunta fundamental me surgió de esta demostración ¿Cuál era el tejido estructural por el cual la transformación de uno a otro personaje era tan precisa?. Darío Fo vendría enseguida para darnos una gozosa explicación al respecto.

3.14 Darío Fo

Imagínate que has pasado una tarde entera buscando la solución a un problema, creyendo que habías tocado ya todos los caminos y con un dolor de cabeza impresionante, de pronto aparece un hombre sonriente , con el semblante fresco como una lechuga. Su sola presencia basta para calmar un poco los ánimos, se acerca a tu cuaderno borroneado y en tres patadas, con una claridad mental fabulosa y con toda la paciencia del mundo te indica exactamente dónde está el problema y cómo resolverlo. Esta es la sensación que Darío provoca, una cordialidad que hace partícipe a toda la audiencia, una maestría para cautivar la atención de un modo amable y divertido, un enorme conocimiento del teatro que iba a ser compartido con una precisión conceptual, que no dejó dudas de su generosidad y de su genio.

No hubo una introducción ni mención sobre su historia personal, Franca ya se había encargado de contar una parte y parecía muy claro que Darío quería ayudarnos a encontrar algunas respuestas específicas sobre el quehacer del teatro.

El tema que quiero tratar es la importancia de la precisión del ritmo en las acciones vocales. Para ello quiero ejemplificar con la estructura de las canciones que los gondoleros venecianos y los pescadores artesanales, que usan la vara para mover su barca las entonan cuando hacen su trabajo. Se ha descubierto que estas canciones, no impartando su origen, tienen la misma estructura rítmica, es decir todas corresponden a un mismo tiempo de inhalar y exhalar el aire y comienzan con vocal. Sucede que el gondolero o el pescador entierra la vara en el fango bajo el agua con una suave exhalación de aire. Para desenterrarla requiere de una gran

esfuerzo que sólo es posible con una fuerte inhalación, el sonido que sale es una vocal alta. La relajación después de este gran esfuerzo, es inmediato y el pescador suelta el aire y provoca un tono bajo. Todas estas melodías son octagonales, y son ocho los movimientos que realiza el gondolero, antes de repetir de nuevo la acción de varar.

De estas acciones de trabajo se derivaron las danzas populares, como por ejemplo la pavana italiana. Antes del año 1000, el trabajo y las canciones estaban unidas y estas últimas determinaron una gestualidad y una danza.

Veamos esta estructura rítmica aplicada a la estructura de una obra. La velocidad de cambio de un personaje a otro va a depender del ritmo de la voz y de la síntesis que yo haga de la siguiente historia:

Un hombre llega a un cementerio donde le han contado que resucitan muertos. Al primero que encuentra es al sepulturero y le pregunta, en tono escéptico, si allí es el lugar que está buscando. El sepulturero le responde que sí y se marcha, el hombre se dirige a la audiencia y cuenta el objetivo de su estancia en ese sitio: El no cree en eso del santo milagroso que levanta muertos e intentará descubrir el fraude. El hombre se acerca a una tumba abierta donde el santo habrá de resucitar al cadáver. En ese momento aparecen dos mujeres llorando y le preguntan que si allí se efectuará el milagro, el hombre les contesta que sí y les sugiere alquilar una silla porque de la sorpresa que van a ver pueden caer desmayadas, golpearse en la cabeza y morir, y el santo sólo resucita un muerto cada día. Cada vez se aprieta más gente alrededor de la tumba, la multitud empuja tanto que el hombre está a punto de caer a la fosa y grita: "¡Cuidado, cuidado que voy a caerme y si eso pasa ustedes no verán el milagro! De pronto surge a su lado un niño pequeño que le tira del brazo porque quiere ver dentro de la tumba, el hombre se desespera ..! ¡Dios mío!, exclama ¿por qué no aparece de una vez el santo ese? ¡hay que ponerle un horario a este milagro...!"

Simultáneo a la narración de la historia, Darío realizaba las acciones escénicas y explicaba los cambios que hacía para representar él solo todos los personajes de la obra: el sepulturero, el hombre, las mujeres llorando y el niño.

- *El hombre entra en escena y se inicia una situación, pregunta al sepulturero, el actor se transforma en el sepulturero cambiando no el tono de voz sino por una media vuelta que lo coloca espacialmente como interlocutor. La alternancia de medias vueltas nos hace ver al hombre y al sepulturero dialogando.*

- El hombre rompe la cuarta pared y habla con el público sobre sus intenciones de descubrir el fraude del Santo, mira en otra dirección y entra otra vez en situación. No hay aquí cambio de tono en la voz, pero sí en el ritmo del discurso.

- *Alternativamente el actor representa al niño y al hombre, mueve el brazo como si fuese el niño jalándole del codo y mira hacia abajo y al lado, lo que se ve es la diferencia de estaturas entre un adulto y un chico que es la imagen que nos evoca el diálogo entre el hombre y el niño.*

Como conclusión de su ponencia sobre la importancia de la estructura rítmica de las acciones dentro de una obra, Darío señaló:

Lo importante de un performance *es transmitir la energía del escenario a los espectadores. Para comenzar hay que tener en cuenta que ésta viene de la tierra. Todo nace al nivel de los pies. Esto sucede por una técnica profesional-artesanal del actor que le permite producir cambios rítmicos en su propio cuerpo.*

El auditorio completo se levantó de las butacas cuando Darío finalizó su demostración. !Que privilegio ser testigo de su maestría!. Todos hubiéramos querido ser Eugenio en ese momento en que pudo acercársele y darle un agradecido abrazo, como se hace cuando se recibe un inesperado y maravilloso regalo.

ESTA TESIS NO DEBE
SALIR DE LA BIBLIOTECA

3.15 Kanichi Hanayagi*

Hanayagi apareció con un kimono blanco atado con una cinta lila oscuro. Andaba con pasos menudos y rápidos, los pies, enfundados en calcetines cortos se deslizaban por el piso. Lo acompañaba el traductor, que también vestía un kimono y caminaba igual.

Los ojos rasgados en ambos y la indumentaria no dejaban duda alguna de que eran japoneses, pero desde mi lectura corporal ese modo de mover la cabeza hacia adelante como afirmando cada vez que iniciaban o finalizaban de hablar, las manos descansando sobre el vientre y los pies ligeramente separados, manteniendo una actitud reservada y neutra, me hacían recordar, entre otras cosas, las posturas de descanso de las artes marciales.

Recordé también haber leído, en un texto sobre investigación de comunicación no verbal, que en la cultura japonesa el espacio privado del cuerpo es mucho más grande que el espacio público, de allí que no empleen una amplia gestualidad expresiva.

Así que no iba a desplegarse una gran cantidad de información personal de parte de Kanichi por esta vía, y por la discursiva tampoco. Hanayagi entró directo a la explicación de la técnica de entrenamiento para ser un *onnogata*, es decir un actor especialista en representar el rol femenino.

Inició su ponencia subrayando la importancia de las posturas básicas de la danza japonesa. Para conseguir la verticalidad el alumno debe sentarse sobre las rodillas y con la espalda erecta. De pie, la verticalidad de la columna se mantiene echando el peso ligeramente hacia atrás, de manera que la base de sostén sean los talones. Esta postura simboliza dignidad.

---

* **Comenzó a bailar a la edad de tres años, enseñado por su madre, la famosa bailarina Nihon Buyo. A los 18 años inició sus estudios en la Escuela Nacional de Teatro Kabuki, donde él se especializó como *onnogata*, personaje femenino. El fue adoptado por la familia Nakamura que cuenta con 300 años de tradición dentro del teatro Kabuki. Trabajó con ellos de 1979 a 1985. Actualmente es bailarín y maestro dentro de la renombrada escuela Hanayagi.**

Técnicamente la postura del personaje femenino, que se caracteriza por la delicadeza de sus movimientos, se consigue por *la torsión del tronco y cabeza en direcciones contrarias, mientras la pelvis se mantiene adelante y muslos y pies en paralelo*

Dentro de mi registro de datos corporales referentes a la técnica, uno que me pareció muy interesante fue observar que la exquisitez en los movimientos de cabeza de Hanayagi estaba dado por una rítmica serie de pequeñas caídas y recuperaciones en las vértebras cervicales. De este modo la cabeza se balancea imperceptiblemente antes de tomar su postura final, en la que se observa una desviación ligera fuera de centro. De hecho el cuerpo de Kanichi permanecía siempre colocado en tres direcciones, en las que se oponían cabeza, a un lado, torso al otro y caderas hacia el frente.

Kanichi necesitaba alguien con quien mostrar más claramente los principios técnicos de las posturas y cómo conseguirlas. Así que mientras explicaba, Hanayagi iba "colocando" el cuerpo del traductor. Hanayagi le pegaba en las rodillas para que las flexionara, le jalaba de la cabeza para que estirara la espalda y mientras explicaba, le dejaba estar en aquellas posiciones que al traductor debieron parecerle inconcebibles, pues hacía contenidas muecas de dolor. Su entusiasmo por enseñarnos con claridad era tal que Kanichi ni cuenta se daba de lo descompuesto que ya estaba aquel pobre hombre, hasta que lo dobló tanto que éste gritó. Yo también me había doblado, pero de risa, porque a pesar de este suplicio, el japonés había continuado con la traducción durante todo el tiempo que le duró la tortura.

Además de la enseñanza de las posturas básicas, existen ejercicios para mostrar al bailarín las direcciones en el escenario. Para ellos se utilizan vueltas y medias vueltas, así como giros hacia los flancos. También se enseñan varios modos de caminar, el principio básico es trasladarse siempre sobre una línea. En la danza japonesa primero se apoyan los dedos del pie sobre el piso y luego el talón. En el rol femenino se camina deslizando los pies. Una de las cosas más complicada para enseñar a un bailarín a representar el personaje de mujer es el distinguir en su interpretación entre ser ésta y no un hombre débil.

3.16 Gennadi Bogdanov*

El bastón que llevaba en la mano aquel corpulento hombre de cabellos y bigotes rubio cenizo me hizo pensar en un domador de leones. Vestido con ropa deportiva, también era posible compararlo con un entrenador de gimnasia.

¿Un domador de fieras? Es decir, un hombre cuyo cuerpo esta templado, que no va a moverse ni un solo milímetro antes ni después del momento preciso, pues corre el riesgo de que se lo trague el león. Gennadi me provocaba la misma sensación que experimento al mirar el azuloso brillo metálico de una navaja de acero.

Al mostrarnos la posición básica de los ejercicios biomecánicos relacioné mi percepción con la manera como dirigía en el espacio y en el tiempo sus impulsos corporales. Las líneas de viaje de la energía muscular eran rectas y no perdían jamás la cuadratura de la forma en que estaban contenidas.

De hecho, la postura básica de la técnica biomecánica consiste en mantenerse con los pies abiertos en paralelo y los brazos descansando a los lados, cabeza, hombros y caderas en dirección al frente. Extendiendo los brazos hacia los lados puede observarse que los segmentos corporales mantienen una relación rectilínea. En términos de la eficacia del

---

* **Principal exponente de los ejercicios biomecánicos desarrollados por Vselevod Meyerhold (1874-1942), quien investigó desde las técnicas de la Comedia del Arte, del *clown* de circo hasta las prácticas del teatro tradicional asiático. Sus estudios culminaron con el desarrollo de los ejercicios biomecánicos destinados a mejorar el entrenamiento físico de los actores de su compañía. Por su parte Bogdanov originalmente entrenó en el Teatro de la Sátira de Moscú con Nikolai Kustov, un instructor de biomecánica que trabajó en la Compañía de Meyerhold de 1928 a 1938. Actualmente enseña biomecánica en la Academia de Artes de Moscú.**

movimiento, los impulsos más potentes en términos de fuerza son los que se dirigen de un punto a otro siguiendo una trayectoria recta.

Pero la biomecánica como se ocupó de señalar Bognadov, no fue concebida como una serie de ejercicios gimnásticos, en realidad nació, como las demás técnicas de entrenamiento corporal explicadas en este texto, de una necesidad de expresión artística.

Y precisamente las necesidades expresivas del teatro de Meyerhold* estaban fundamentadas en la búsqueda de un sistema que permitiera a los actores tener un cuerpo sano y funcionalmente preparado para la acción. La eficacia de las acciones nacía de una verdadera comunicación entre director y actor. Para ello las acciones debían ser planteadas claramente en su estructura de movimiento.

Al principio los ejercicios biomecánicos sólo fueron rescatados en su aspecto gimnástico y sin entender su fundamento. Fue como descubrir que existía un aparato, el cuerpo, que podía moverse. En realidad la intención de Meyerhold fue crear un lenguaje en que el actor y el director pudieran comunicarse. Así que cuando Meyerhold pidiera algo, el actor supiera que hacer y como usar su cuerpo.

---

* **Vsevalod Meyerhold** (1874-1942). A los 24 años ingresa al Teatro de Arte de Moscú dirigido por K. Stanivslasky. Durante cuatro años trabaja como su asistente de dirección. En 1904 dirige el Teatro Studio fundado por Stanivslavsky. Se interesá en las diferentes técnicas teatrales en el arte griego , asiático y la comedia del arte. En 1914 sus investigaciones en relación al movimiento físico en escena se revelan con fuerza en la obra *El desconocido*, donde la danza juega un papel importante. En 1917 el mismo realiza la coreografía de la obra *Don Juan*, de Moliere. En 1918 estudia las formas dinámicas que expresan la industrialización de la sociedad. Su megalomanía rítmica lo lleva a realizar trabajos hasta con 200 actores en escena. En 1920 va más a fondo en el sistema de interpretación de biomecánica que requería que el actor tuviera las habilidades de un acróbata y un bailarín. En sus producciones de los últimos años de la década de los 20s la biomecánica alcanza su mayor desarrollo. La obra *El inspector de Gogol* (1926) se distingue por el manejo de la musicalidad escénica (.Información tomada de Sixtos Gaitán María "La musicalidad escénica en Meyrhold". Tesina, UNAM, México, D. F. 1985 p. 2-5.)

De acuerdo a la biomecánica hay tres momentos importantes que son el fundamento de una acción:

1. El primer momento denominado akktas, *es la preparación, que implica por un lado la concentración de la mente , a partir de focalizar la atención y por otro una concentración del cuerpo a través de realizar una acción de resistencia muscular. La acción de rechazar algo.*

2. El segundo momento es la Stoika, *que significa pararse completamente, estar absolutamente lleno de la acción pero no actuar, como si se fuera un tigre que acumula toda su energía antes del ataque.*

3. El tercer momento, llamado terminos *es cuando realizamos la acción de soltar la energía. Es una consecuencia de la concentración inicial. Al final estamos otra vez en* akktas.

Explicar el movimiento de manera directa es imposible a quienes no manejan la terminología del mismo, por eso que hay que seguir el camino de las comparaciones, las metáforas, las imágenes. Los superhéroes de las caricaturas, como Superman y Batman, debieron haber sido entrenados con biomecánica. Solo así es posible lograr movimientos acrobáticos bellos por la eficacia y la precisión de su ejecución.

Las imágenes de los saltos precisos de Superman o El Hombre Araña sirven para entender los tres momentos que mencionaba Gennadi para explicar cómo se ejecuta con limpieza biomecánica una acción.

Esta referencia no es gratuita, de hecho los dibujos animados emplean los llamados *sats* de energía para crear la ilusión de movimiento. En la demostración de Bognadov fue posible reconocerlos. Los *sats* son acumulación de fuerza muscular antes de la ejecución de la acción. La posición básica es la referencia de principio y fin de un ejercicio. Para acumular energía y

precisar la postura antes de iniciar la acción siguiente Gennadi efectúa un rebote final en cada arribo a una posición nueva. Este rebote es en realidad la acción del *sats.*

Meyerhold decía que se podía sentir cada parte del cuerpo, que el actor pensaba con su cuerpo y que por ello debía conocer muy bien cómo funcionaba. En un principio, yo no tenía idea alguna de lo que era el centro de gravedad del cuerpo; fue después que entendí que todos los movimientos comienzan de la tierra, que es la resistencia de la tierra la que nos empuja a movernos; de allí que la postura básica sea manteniendo los pies en su máximo contacto con la tierra. La creación de ritmos golpeando los pies sobre la tierra se explica como una manera de percibir cómo resuena el movimiento de mi cuerpo desde la tierra, dejando que este contacto se expanda por toda mi estructura rítmica que refleja el mensaje que viene de allí abajo.

El ritmo de las acciones es fundamental. Al respecto, Gennadi explicó que el ritmo interno del cuerpo es lo que dota a cada acción de su propia temporalidad en el espacio, aún si se está en posición inmóvil..

De este modo pienso mi cuerpo en una relación rítmica y espacial con los objetos.

Parece que la justa medida de una acción depende del ritmo en que ésta se ejecuta. Desde el punto de vista biomecánico, esto quiere decir que un ejercicio tiene un tiempo y un espacio en el cuerpo mismo. El *training* que Meyerhold diseñó para sus actores estaba encaminado a hacerlos conocer esta lógica de funcionamiento del cuerpo: movimientos armónicos que no contuvieran ni más ni menos energía de la necesaria.

El balance del cuerpo es muy importante. Hay una parte (y señala con las manos alrededor del plexo solar, justo donde empieza su esternón) *alrededor del cual puedes girar. Todos los ejercicios de preparación suceden en esta zona.*

Los ejercicios de balance con el bastón son para estudiar cuáles son los movimientos absolutamente necesarios para mover el cuerpo y eliminar los que no son (Gennadi se colocó un bastón sobre su mentón y empezó hacer equilibrio con él) *Con ello economizamos movimiento. Por ejemplo, veamos que yo quiero subir a esta mesa de un solo salto, voy a tratar varias veces y siempre que hago movimientos de más, no llego a subir o me paso de la mesa. Tengo que encontrar que es lo absolutamente necesario para subir y quedarme allí, lo que debo hacer es entrar en el espacio de la mesa. En esta acción aun cuando tenga mi atención en un solo punto, el centro de la mesa donde debo llegar, tengo conciencia de todo el espacio que me rodea.*

La lógica de estructura rítmica se aplica también a la construcción de escenas. Según nos explicó Bognadov, en la técnica de Meyerhold se medía el tiempo que transcurría entre el principio y el final de una acción marcando uno al inicio y dos al término. Ejemplificó tomando una pelota de tenis en la mano y colocándola en el suelo. La acción comienza cuando se toma la bola y finaliza cuando se la deposita en el suelo. Realizó esta acción varias veces y de varias maneras cambiando tanto la forma en como tomaba y depositaba la bola, así como los desplazamientos en el espacio y el tiempo. Cada vez se percibía "una musicalidad diferente".

Durante todo el tiempo de su demostración el cuerpo de Gennadi era de una sabiduría transparente, la claridad del apoyo de sus pies sobre el piso, cada flexión articular, cada recuperación de la posición básica eran ejecutadas con absoluta limpieza en el diseño y en la energía empleada. Era como ver a un coloso de la antigua Grecia lanzar un disco. Pero esta belleza de la forma estaba conectada intrínsecamente a la expresión artística por una conciencia de la intencionalidad comunicativa del movimiento.

En la última parte de su demostración Gennadi presentó el sketch de un personaje creado por el mismo, un borracho vagabundo que se tambaleaba con figura acrobática.

Con Gennadi se cerró el programa de ponencias presentadas en el marco del Décimo Encuentro Internacional del ISTA.*

---

* Véase en el apéndice, *Adios al ISTA 96.*

4. CONSIDERACIONES FINALES

La elección de una determinada técnica de entrenamiento corporal con fines de expresividad artística proviene de una inconsciente motivación profunda, la cual puede conocerse a través de la descripción y análisis de los discursos orales y corporales del artista en cuestión.

Los elementos a asociar dentro de un discurso fueron: los hechos biográficos más relevantes, y el modo de emplear el lenguaje para referir estos acontecimientos, es decir, describiéndolos o narrándolos.

El análisis de estos elementos permitió llegar a una primera consideración importante: la forma como se usa el lenguaje para referir una experiencia indica como ésta ha sido registrada por la memoria sensorial.

Entre los artistas de este estudio, se observó que ya fuesen bailarines o actores, sus discursos orales eran mayormente descriptivos o narrativos respectivamente. En cuanto a sus discursos corporales, los bailarines recurrían más a los ademanes ilustrativos.

En este punto, cabe señalar que es importante el reconocimiento y la interpretación de las formas discursivas que se emplean para referirse a estilos de gestualidad y movimiento ya que, hasta ahora, no hay conceptos precisos que expresen las diferencias de tono y matiz de las cualidades energéticas corporales. Por ello, es necesario recurrir a un lenguaje metafórico, comparativo que sea capaz de evocar una representación sensorial de lo que son las relaciones entre un cuerpo y los elementos físicos con los que construye su expresividad artística.

De este modo, durante sus demostraciones los artistas recurrían a las analogías que pudieran transmitir con mayor claridad los conocimientos sobre los usos del cuerpo. Este conjunto de imágenes, comparaciones, ilustraciones verbales y no verbales conformaban un discurso

particular que estaba directamente relacionado con las características propias de su expresión artística.

Uno de los aspectos más fascinantes de este trabajo fue el hecho de que cada técnica de entrenamiento y propuesta escénica, revelada a través de un discurso específico, es la respuesta que cada cuerpo ha dado a sus específicas necesidades expresivas. No cabe duda de lo infinito del universo de lo no dicho, de lo no nombrado, de lo no expresado.

Esta búsqueda de un "cuerpo que elige el camino" se concreta por ejemplo en una propuesta que establece un uso del cuerpo a favor de la fuerza de gravedad, como en el caso de la improvisación de contacto; en el estado de vacío que se trabaja en la danza Butoh; en la perfecta ejecución de la tribhagni en la danza Odissi; en el impecable uso de la energía en el teatro de Grotowsky, etc. En ese sentido la presencia de estos artistas, de estos cuerpos que hablaban de sí y por sí mismos me hizo comprender de una manera directa, corporal, sensorial, que lo humano inextinguible , siempre subyace a la búsqueda de una expresión auténtica.

Es por esta razón que no se puede reconocer como "danza" o "teatro" a sólo una parte de las manifestaciones expresivas e invalidar las otras, a riesgo de reducir la propia visión de lo humano. Quizá si algo se buscase en este trabajo, además de probar la pertinencia de una propuesta de análisis de los discursos orales y corporales, sería el dar a conocer estas técnicas de entrenamiento y de expresión artística, para ampliar las posibilidades de existencia del cuerpo en escena.

Bajo esta lógica de "elegir el camino" y construir "el cuerpo" el planteamiento que aquí se hace acerca de la relación intrínseca entre discurso oral y corporal es una elección personal que proviene de la necesidad de conjuntar los conocimientos derivados, en mi caso, del estudio de la comunicación y de la coreografía. De este modo, los instrumentos metodológicos que permitieron este trabajo, por una parte se sustentan en un marco comunicativo que toma en

cuenta la sincronía de la comunicación verbal y no verbal durante la interacción, y por otra en un saber teórico y práctico en torno a la percepción de las cualidades del movimiento corporal que proviene del ejercicio de la danza y la coreografía.

En este sentido me gustaría enfatizar que bajo esta misma línea de investigación que articula saberes provenientes de la comunicación y de la danza, pueden ser estudiados otros fenómenos del movimiento corporal expresivo. Como ejemplo se puede señalar que al interior del mismo Encuentro se pudieron delimitar otros objetos de estudio, tales como un "estudio comparativo de las posturas básicas en los estilos dancísticos" y "las diferencias entre la gestualidad escénica de las danzas orientales y occidentales".

Creo que otra de las grandes cuestiones que quedaron abiertas a raíz de este Encuentro fue la absoluta necesidad de trabajar en la integración de las miradas de actores y bailarines para un enriquecimiento del lenguaje del movimiento en sus diferentes niveles de creación y percepción.

Por otra parte, este trabajo se inscribe dentro de una inquietud compartida por los demás participantes de continuar las reflexiones en torno a estos temas más allá del espacio que nos ofreció el Encuentro. Pues es necesario mencionar que como fenómeno de interacción sociocultural permitió confrontar diversos esquemas de acción y comunicación verbales y no verbales.

Sin duda alguna, las dimensiones que alcanzó el ISTA 96 , el más concurrido de su historia, fueron posibles por la enorme capacidad de convocatoria de Eugenio Barba quien pudo reunir a tantos artistas de reconocido nivel y de tan diferentes ámbitos que accedieron a "revelar" sus secretos. De hecho su misma manera de conducir el análisis motivó una rica y profunda polémica, que aún continúa en cada participante.

Todos los que allí estuvimos sabíamos que muchas nuevas cosas nacerían a partir de este Encuentro, pero que llevaría tiempo digerir aquella cantidad abrumadora de información recibida. Durante una fugaz conversación con "uno más de los 300", un hombre italiano, director de teatro, al preguntarle sobre sus impresiones, me dio una respuesta que hoy comparto plenamente: *Me siento cansado pero agradecido por todo lo que me han dado.*

En ese sentido, independientemente del marco metodológico que subyace a este texto, los fragmentos de vida y obra que da a conocer intentan ser una pequeña memoria de la vastedad de conocimientos y experiencias que constituyen los fundamentos artísticos del cuerpo en escena.

5. APÉNDICE

5.1 La discusión de bailarines y coreógrafos contemporáneos a propósito de la danza

Desde mi punto de vista esta discusión fue uno de los momentos cumbres del Encuentro que permitió ubicar las diferencias en lo que es percibir y conceptualizar el movimiento. Fue planteado como una necesidad real de hablar en un lenguaje propio, el de las sensaciones, el del registro corporal, de lo que es el discurso de la danza, una inteligencia que no por no estar racionalizada es inconsciente de sí misma.

Por una parte debido quizá al contexto de cansancio físico y mental, cuando después del segundo día la necesidad de moverse se hizo más que urgente y por otra por la manera "intelectualizada y analítica" con que fueron abordados los conceptos referentes al movimiento del cuerpo en relación a la danza, los bailarines coreógrafos e investigadores de esta disciplina propusimos una discusión . Ya que existía entre nosotros una percepción generalizada de que bajo el afán del análisis se olvidaban aspectos fundamentales del lenguaje del movimiento como tal.

Entre las preguntas que se le hicieron a Eugenio destacaron dos: ¿Por qué el Odin no se planteaba el análisis del impulso en niveles más estructurados de la formas de movimiento, es decir, en las formas propiamente dancísticas? ¿Había intentando analizar el impulso no sólo a partir de la reducción (absorción) sino de la expansión del mismo? ¿los actores del Odin tomaban en cuenta la actitud hacia el espacio, siendo este elemento uno de los pilares del arte de la danza.? Las respuestas quedaron en el aire.

Un acuerdo general entre bailarines y coreógrafos fue que el movimiento como "sensación" no puede ser "analizado" debe ser experimentado para ser conocido.

Esto se reflejó muy claramente en el tipo de lenguaje que la gente de danza contemporánea usa para designar al movimiento. Normalmente hace referencia a sensaciones. Por ejemplo Susana Linke explicó así su compresión sobre la energía :

No quiero decir un concepto, no quiero explicar la energía, sólo les pido que "sientan" ese fluido que corre desde su cabeza hasta su coxis ahora que están sentados.

Por otra parte las referencias de Steve Paxton eran en relación a las sensaciones de su cuerpo con respecto a la gravedad , al peso de su cuerpo desplazándose sobre la tierra, y su discurso involucraba por completo movimientos que mostraban esas sensaciones (al menos para los bailarines que podíamos percibir el lenguaje del cuerpo en ese nivel).

Desde mi perspectiva quedaron claras la diferencia de dos ópticas, una que conoce y transmite el movimiento como una sensación y otra que intenta analizarlo y describirlo.

A este respecto creo que una de las grandes cuestiones que quedaron abiertas a raíz de este Encuentro fue la absoluta necesidad de trabajar en la integración de ambas miradas para un enriquecimiento del lenguaje del movimiento en sus diferentes niveles de creación y percepción.

5.2 Adiós a ISTA 96

Estábamos en la recta final de aquel encuentro maratónico, que nos había tenido sujetos a las butacas de Konanhollen durante seis días. Se sentía, en cierto modo, la necesidad de regresar a nuestros países de origen para darnos tiempo a digerir aquel volumen gigantesco de información y reelaborarla en otros productos. Algunos, la aplicarían directamente sobre sus obras de montaje, otros tomarían los secretos de las técnicas de entrenamiento para diseñar

ejercicios, aplicar nuevos principios a sus propios trainings, otros, intentaríamos organizar esta información desde una perspectiva analítica para que el conocimiento no se perdiera y alguna vez pudiera ser consultado, utilizado, ensayado, al menos por aquellos del propio país.

Para concluir, Eugenio Barba agradeció a los ponentes su asistencia y generosidad al brindar a la audiencia sus conocimientos. Recalcó que la intención del ISTA ha sido desde su fundación el análisis de las diferentes códigos tradicionales de la danza y el teatro que permita encontrar las constantes de la percepción de los espectadores.

Como acto final pidió a Thomas Leabhart, Gennadi Bogdanov, Steve Paxton y Imade Djimat que hicieran una improvisación en el escenario, mientras el propio Eugenio colocaba a Grotoswky como espectador, sentado en una silla ubicada al fondo y al centro del escenario, desde donde presenciaría la improvisación de los otros cuatro.

Interesante e insólito reunir a estos artistas realizando conjuntamente este ejercicio escénico, quizá para ver claramente en ese pequeño lapso la diversidad de orígenes, de entrenamientos, de presencias.

PARTICIPANTES

Angela ACCASCINA, *Italia.*
Marianne AHRNE, *Suecia*
Ülkü AKBABA, *Austria*
Icaro ALBA, *Bélgica*
Francisco ALFONSÍN SÁNCHEZ, *España*
Beklan ALGAN, *Turquía*
Vazkressia Vicharova ANASTASSOVA, *Bulgaria*
Jorgen Ostergárd ANDERSEN, *Dinamarca*
Jadranka ANDJELIC, *Yugoslavia*
Leopoldo García ARANDA, *España*
Jacques ARPIN, *Suiza*
Roxana AVILA HARPER, *Costa Rica*
Giovanni AZZARONI, *Italia*
Pernille BACH, *Dinamarca*
Anna BANDETTINI, *Italia*
S[illegible]s BANKE, *Dinamarca*
Stig Krabbe BARFOED, *Dinamarca*
Fiora BEMPORAD, *Italia*
Lea BENTSEN, *Dinamarca*
Julie Wolsk BENTZON, *Dinamarca*
Hans BERNDTSSON, *Suecia*
Torill BERNATEK, *Noruega*
Slobodan BESTIC, *Yugoslavia*
Guillermo Horta BETANCOURT, *Austria*
Al BINGHAM, *Estados Unidos*
Roberto S. BIRINDELLI, *Brasil*
Rosa Ileana BOUDET, *Cuba*
Barbara BOURGET, *Canada*
Mette BOVIN, *Suecia*
James BOVINO, *Estados Unidos*
Louise BUSH, *Escocia*
Per BRAHE, *Dinamarca*
Csilla Orsolya BÚZÁS, *Rumania*
Aleksandar CAMINSKI, *Macedonia*
Patricia CARDONA, *Mexico*
Eugenia CASINI ROPA, *Italia*
Cristina CEPEDA DE OSORIO, *Colombia*

Liana CETERCHI, *Rumania*
Paul CHAMBERLAIN, *Gran Bretaña*
Exe CHRISTOFFERSEN, *Dinamarca*
Roberto CIANCARELLI, *Italia*
David CLARKSON, *Australia*
Selma Jeanne COHEN, *Estados Unidos*
Isaura CORLAY PÉREZ, *México*
Egi DAM, *Faroe Islands*
Siri DANNEVIG, *Noruega*
Dimi DE DELPHES, *Francia*
Emoé DE LA PARRA, *Mexico*
Cristiane DE FREITAS, *Brasil*
Marco DE MARINIS, *Italia*
Odile DE PUTHOD, *Francia.*
Vincenzo DE SALVO, *Francia*
Severine DELBOSQ, *Francia*
Antonella DLKNA, *Dinamarca*
Ulrike DÖPFER, Alemania
Todor DOTSEV, *Bulgaria*
Paulo DOURADO, *Brasil*
Erik DROOB, *Dinamarca*
Camilla EEG, *Noruega*
Lena EKBEM, *Suecia*
Sears A. ELDREDGE, Estados Unidos
Peter ELSASS, *Dinamarca*
Gianluca ENRIA, *Italia*
Anne-Sophie ERICHSEN, *Noruega*
Ana EULATE, *Barcelona*
Ann-Carita EVALDSSON, *Alemania*
Celia Falleti, *Italia*
Giovanni FELICIONI, *Gran Bretaña*
Josette FÉRAL, *Canada.*
Maria FICARA, *Italia*
Mai-Britt FJORD, *Dinamarca*
Irene FOLSACH, *Dinamarca*
Anne-Lise GABOLD, *Dinamarca*
Agata GANIEBNA, *Polonia*
Fabian GARCIA, *Argentina*
Elisa GARRIEDO-LECCA, *Chile*
Gail GEORGE, *Estados Unidos*
Adam GERTSACOV, *Estados Unidos.*
Biljana GOLUBOVIC, *Checoslovaquia*
Richard GOUGH, *Gran Bretaña*
José Luis GÓMEZ GARCIA, *España*
Jonathan GRIEVE, *Gran Bretaña*
Rita GRINFELDE, *Latvia*

Magda GRUDZINSKA, *Polonia*
Raimondo GUARINO, *Italia*
Rúnar GUDBRANDSSON, *Gran Bretaña*
Tommaso GULLI, *Italia*
Paulo Maurício GUZINSKI, *Brasil*
Gülsen GÜRSES, *Austria*
Jonas GÅDE, *Suecia*
Silvia HAGBERG, *Dinamarca*
Eevamaria HALTTUNEN-JAMES, *Dinamarca*
Anna-Lene Haarklou HANSEN, *Dinamarca*
Annette Max HANSEN, *Dinamarca*
Birgitte HANSEN, *Dinamarca*
Kirsten HASTRUP, *Dinamarca*
Brian HEAP, *Jamaica*
Maria Soledad HENRIQUEZ VARGAS, *Chile*
Elisabeth HERADSTVEIT, *Noruega*
Julian HERRERO, *España*
Kristin HESTAD, *Noruega*
Jay HIRABAYASHI, *Canada*
Anna HOLST, *Dinamarca*
Susan HOMAR, *Puerto Rico*
Johanna HONGELL, *Suecia*
Alfred Seymour HOPKINS, *Argentina*
Gudlaug HOVIG, *Noruega*
Thomas HOWALT, *Dinamarca*
Yu-mei HSU, *Gran Bretaña*
Torben HUSS, *Dinamarca*
Michael HÜTTLER, *Austria*
Tan Pei HWEE, *Singapore*.
Mila Ivanova IVANOVA, *Bulgaria*
Sidsel JACOBSEN, *Dinamarca*
Fadil JAF, *Gran Bretaña*
Ronald JENKINS, *Estados Unidos*
Felisa JEZIERSIKI, *Uruguay*
Berit JOHANSEN, *Noruega*
Stefan JOHANSSON, *Suecia*
Aleksandra JOVICEVIC, *Yugoslavia*
Mette Brunhoj JØRGENSEN, *Dinamarca*
Katarzyna KAZIMIERCZUK , *Polonia*
Lee Chee KENG, *Singapore*
Steinunn KNUTSDOTTIR, *Gran Bretaña*
David KORISH, *Costa Rica*
Daniela KOSS, *Alemania*
Kazimierz KOWALEWICZ, *Polonia*
Lynn KREMER, *Estados Unidos*

Ida ICROGHOLT, *Dinamarca*
Annelis KUHL, *Dinamarca*
Niels KUITSE, *Dinamarca*
Irena KULKA, *Suiza*
Donatella MACCHIA, *Italia*
Beatríz LABATTE, *Argentina*
Pia Stuer LAURIDSEN, *Dinamarca*
Gordana LEBOVIC, *Yugoslavia*
Michael LEE, *Estados Unidos*
Stephen LEGAWIECZ, *Estados Unidos*
Michel Fontevne LEITAO, *Suiza*
Leng, Koh LENG, *Singapore.*
Bjorn LENSE-MOLLER, *Dinamarca*
Andrzej LEPARSKI,
Petra LINDBLOM, *Dinamarca*
Susanne LINKE, *Alemania*
Gandalf LIPINSKI, *Alemania*
Catja LOEPFE, *Suiza*
Jean-Marie LUCE, *Argentina*
Giuseppe LUCIANI, *Italia*
Christian LUDVIGSEN, *Dinamarca*
Karene LYNGHOLM, *Noruega*
Andreas LYON, *Dinamarca*
Rosa Luisa MARQUEZ, *Puerto Rico*
Luis MASGRAU, *España*
Andrei Vlad MASSACI, *Rumania*
Else MATHIASSEN, *Dinamarca*
Nina Ossavy MATHISEN, *Noruega.*
Sandra MAVROIDIS, *Grecia*
Anja-Katrin MAYER, *Alemania*
Laurie MEAMBER, *Estados Unidos*
Birgitte MELLSTRÖ, *Suecia*
Aline MENASSÉ, *México*
Jette Bastian MICHAELSEN, *Dinamarca*
Marijana MILICEVIC, *Dinamarca*
Dijana MILOSEVIC, *Yugoslavia*
Birita MOHR, *Islas Faroe*
Katia MOLINO, *Australia*
Andrea MOREIN, *Holanda*
Silvia MORENO, *España*
Richard MURPHET, *Australia*
Jürgen MÜLLER-OTHZEN, *Alemania*
Soren Fris MØLLER, *Dinamarca*
Claudia Tatinge NASCIMENTO, *Estados Unidos*
Susan NASH, *Gran Bretaña*
Sean Kelly NELSON, *Dinamarca*

Ilana NEVILL, *Gran Bretaña*
Tirn NEVIL, *Gran Bretaña*
Marit Ravn NIELSEN, *Holanda*
Katarina NOLSØE, *Islas Faroe*
Verónica Alejandra Artigas ODDÓ, *Alemania*
Beatriz ODORIZ, c*Argentina*
Anna OJANNE, *Finlandia*
Eva ONUGBEAU, *Suecia*
Evangelina OSIO, *Mexico*
Carlos Araque OSORIO, *Colombia*
Zarko Dinkov OUZOUNOV, *Bulgaria*
Nalan ÖZDEMIR, *Turquía*
Bertha PAGAZA, *Dinamarca*
Irmi PAGGEN-WABNITZ, *Alemania*
Cristina PALNU, *Australia*
Elena PANAYOTOVA, *Bulgaria*
Velica-Mihaela PANDURU, *Rumania*
Sandra PASINI, *Dinamarca*
Hans Christian Becker PETERSEN, *Dinamarca*
Susanne Krogh PETERSEN, *Dinamarca*
Walter PFAFF, *Suiza*
Béatrice PICON-VALLIN, *Francia*
Jana PILATOVA, *Checoslovaquia*
Ang Gei PIN, *Singapore*
Insa POPKEN, *Alemania*
Fernando Mairo POPOFF, *Brasil*
Branko POPOVITCH, *Bélgica*
Jean-Marie PRADIER, *Francia*
Armando PUNZO, *Italia*
Jasna RADONJIC, *Dinamarca*
Jens RASMUSSEN, *Estados Unidos*
Georgia RECK, *Brasil*
Larry REED, *Estados Unidos*
Scott REYNOLDS, *Estados Unidos*
Carlos RIBOTTY, *Italia*
Janne RISUM, *Dinamarca*
Per ROAR, *Noruega*
Diane ROBERTS, *Canada*
Rosario Ruiz RODGERS, *España*
Patricia RONCAYOLO, *Dinamarca*
Judith RUDAKOFF, *Canada*
Franco RUFFWI, *Italiia*
Nancy Lee RUYTER, *Estados Unidos*
Jonah SALZ, *Estados Unidos*
Maite Sáez SANCHEZ, *Austria*
Nicola SAVARESE, *Italia*

Mirella SCHINO, *Italia*
Heinz SCHLAGE, *Alemania*
Emile SCHRA, *Holanda*
Siegmar SCHRÖDER, *Alemania*
Ines SEBALJ, *Suecia*
Fabiola SERRA I PELLICER, *España*
Ana SHAPKALISKA, *Macedonia*
Tamara SHELP, *Dinamarca*
Stephan A. SHTEREFF, *Bulgaria*
Shelly SILBER-BERG, *Dinamarca*
Johannes SJÖBERG, *Suecia*
Daniel SKINNER, *Gran Bretaña.*
Abel Antonio SOLARES RUIZ, *Austria*
Julius Foo Jong SOON, *Singapore*
Yamilet Duran SOSA, *España*
Karolina SPAIC, *Holanda*
Marta STEINER, *Polonia*
Nigel STEWART, *Gran Bretaña*
Gislinde STRUNZ, *Alemania*
Paula SUSPERREGUI, *Argentina*
Niels Roed SORENSEN, *Dinamarca*
Tatjana T FELT-HANSEN, *Francia*
Natalia TABATCHNIKOVA, *Rusia*
Alvin TAN, *Singapore*
Eva TANG Poh Chooi, *Singapore*
Eva TARP, *Dinamarca*
Ferdinando TAVIANI, *Italia*
Birthe THASTUM, *Dinamarca*
Deborah THAYER, *Estados Unidos*
Julia THOMEPSON, *Puerto Rico*
Emilio TREVIÑO LÓPEZ, *México*
Juliusz TYSZKA, *Polonia*
Merida URQLTIA, *Cuba*
Robert VANDER GUCHT, *Bélgica*
Jolanda VAN DIJK, *Holanda*
Julianne VANKONMN, *Estados Unidos*
Nicolas VAN MALDER, *Bélgica*
Helena VAOU, *Francia*
Gaia VARON, *Italia*
Karen VEDEL, *Dinamarca*
Susanne VILL, *Alemania*
J. Miguel VILLAFANE, *Puerto Rico*
Gabriela Andrea VILLALBA, *Argentina.*
Ivana VUJIC, theatre director, *Yugoslavia*
Mette Marie WAGNER, *Dinamarca*
Eva WALLENSTEINER, *Austria*

Myles WARREN, *Canada*
Caroline WATERLOW, *Gran Bretaña*
Ian WATSON, *Estados Unidos*
Åsa WIDÉEN, *Suecia*
Anette WIESNER, *Holanda*
Eva WINKLER, *Alemania*
Wera WIRSCHIS, *Alemania*
Christian WOLTHER, *Noruega*
Walter YBEAU, *Alemania*
Tarja YOKEN, *Finlandia*

VISITANTES

Marco ABBONDANZA, *Italia*
Judy BARBA, *Dinamarca*
Martin BERG, *Dinamarca*
Cheti CORSM, *Italia*
Luigi DE LUCA, *Italia*
Jan DE NEERGAARD, *Dinamarca*
Soren KJEMS, *Dinamarca*
Birgitte MELLENTIN, *Dinamarca*
Andres NEUNMANN, *Italia*
Carlos.PINTO DA SÁ, *Portugal*
Regina POSO, *Italia*
Franco QUADRI, *Italia*
Lorenzo RIA, *Italia*
Thalia ROGERS, *Gran Bretaña*
Chris TORCH, *Suecia*