



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS

LA CORPORALIDAD DEL ACTOR

T E S I S

QUE PARA OBTENER EL TITULO DE: LICENCIADO EN LITERATURA DRAMATICA Y TEATRO PRESENTA: HERENDY AVILA HURTADO



ASESOR: LIC. RONALDO VALES MONREAL

PROFESORALES: LIC. GONZALO BLANCO KISS

MTRO. MARCO ANTONIO NOVELO VILLEGAS

M.C. RAFAEL PIMENTEL PEREZ

MTRA. AIMEE WAGNER MESA



MÉXICO, D. F.

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS MAYO 2004. COORDINACION DE LITERATURA DRAMATICA Y TEATRO



Universidad Nacional
Autónoma de México



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.

Mamá y Papá

Gracias por enseñarme a creer que todo es posible

Los amo

Lorena

Gracias por enseñarme a tener fuerza y valor para continuar viviendo.

Carola

Por reír y llorar conmigo gracias, y por hacerme sentir que nunca estaré sola.

Francisco

Por compartir los sueños y la locura de la vida gracias.

Gracias por crecer a mi lado

Agradezco a Jeaninne y Luis su cooperación.

*A Victor Vizcarra por estar desde el principio, a Josué Cabrera por darme animo
y a José Antonio Falconi por ayudarme a terminar.*

A mis amigos: Javier Acosta, Susana, Consuelo, Xochitli, Karla y Nadia.

A las compañeras de vida: Avelina, Carmina, Helena y Nad'xeli.

Mil gracias Mónica y Marco por su tiempo y espacio.

Y a ti Diego por venir a dar luz a este mundo.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	5
CAPÍTULO I <i>El cuerpo y su expresión</i>	7
CAPÍTULO II <i>Las técnicas teatrales</i>	18
CAPÍTULO III <i>Los movimientos expresivos</i>	32
Ejercicio Escénico.....	42
Conclusiones.....	45
Bibliografía	46

INTRODUCCIÓN

Son muchas las cosas que despertaron mi interés por el tema porque creo que la palabra corporalidad esta inmersa en casi todos los aspectos de la vida. Una gran influencia, sin embargo, fue mi acercamiento a los distintos talleres de danza que ofrece la universidad, donde además de desarrollar mis habilidades físicas, también descubrir la gran inquietud y necesidad de los alumnos sin importar su carrera o área de estudio, de explorar más sobre sus capacidades corporales.

Esta investigación esta conformada de tres capítulos. El primero es un análisis histórico con el que se muestra la visión que el hombre ha venido formando respecto a la idea del cuerpo. Durante muchos siglos se le consigno como materia física únicamente, situándolo en un lugar inferior por considerar a la mente el principal elemento de análisis para entender la existencia y el desarrollo de los individuos.

En el segundo capítulo señalo algunos de los principios corporales que establecieron los más notables teóricos teatrales del siglo XX, quienes introdujeron una resaltada corporalidad en la interpretación de los actores. Elaborando sistemas de trabajo en función del desarrollo de la expresiones físicas, aportando también elementos para la nueva conceptualización del cuerpo.

Planteo en el tercer capítulo, la importancia del entrenamiento físico a partir de una metodología personal, que proporcione al actor los elementos necesarios para que pueda crear su discurso corporal. En el teatro los movimientos que un actor puede ejecutar los distingo en dos

tipos: “naturales” y “artificiales”. Siendo estos la base que lleva al actor a crear una corporalidad más completa.

Concluyo con la descripción de un ejercicio escénico, en el que se aplican los dos tipos de movimientos descritos en el capítulo anterior, así como su aplicación en el teatro.

CAPITULO I

EL CUERPO Y SU EXPRESIÓN

El concepto de cuerpo, como se concibió en siglos pasados, contemplaba principalmente los aspectos físicos y biológicos. Las nuevas interrogantes y planteamientos surgieron en el siglo XX, generando el interés por tratar de redefinirlo, lo que obligó a romper con la anterior concepción que contemplaba principalmente el lado anatómico para integrar los aspectos psicológicos y culturales. "El cuerpo es la unidad de lo biológico, lo material, lo creativo y lo cultural, estratos que como un todo se conjugan para formar la corporeidad de la persona y que se manifiesta como una complejidad abierta a lo histórico".¹

Históricamente las influencias ideológicas sobre las que se fundamenta la idea del cuerpo en la cultura occidental, parten principalmente de las posturas establecidas por el filósofo Platón, que rechazaba lo físico porque sólo mostraba y capturaba las apariencias. "la realidad sensible es sólo un mundo imperfecto, mudable, efímero. Pero el auténtico ser, lo verdaderamente valioso, lo perfecto, eterno e inmutable, sólo se capta intelectualmente".² Platón consideraba que lo intangible (el alma) era lo que realmente dotaba al hombre de verdad y sabiduría. Esta concepción trascendió aún más que la gran admiración al cuerpo humano, a pesar de que ésta llevó a la creación de los arquetipos de belleza que dominaron en algún momento a la cultura griega.

¹- Rico, Bovio Arturo. *Las fronteras del cuerpo crítica de la corporeidad*. Editorial Joaquín Mortiz S.A de C.V, Grupo Editorial Planeta. México, 1990. p. 9

²- Gutierrez, Saenz Raul. *Historia de las Doctrinas Filosóficas*. editorial Esfinge, México, 1990. p. 44

Esta idea platónica reafirmó al alma como la única vía legítima de conocimiento porque le otorgó un lugar superior al cuerpo físico. A esta idea le continuó todo el planteamiento religioso del cristianismo que, por un lado, terminó por consagrar al espíritu como fuente principal de conocimiento, y por el otro, descartó el interés real por estudiar al cuerpo como un elemento de valor trascendental para el desarrollo humano y las relaciones culturales.

Primero la imposición de la razón hecha por Platón, tras la huella de Sócrates, como única vía legítima para acceder al conocimiento y a la verdad, con su consiguiente rechazo de la vía de los sentidos y el cuerpo. Segundo, la transformación que de ese planteamiento se hizo con el cristianismo de acuerdo con sus exigencias religiosas, que concluyó ecumenizando la separación y diferencia valorativa entre lo espiritual-divino y lo corpóreo-humano, a través de los siglos que tomó su propio proceso de consolidación espiritual y eclesiástica en el ámbito de la cultura occidental, a la que a su vez contribuyó decisivamente a modelar. La descalificación del cuerpo de reflexión y análisis teórico consecuente.³

La moral determinada por el cristianismo elaboró una escala de valores donde los instintos y toda manifestación física, quedaban devaluados por ser el medio visible del pecado, del dolor y la muerte. Así, el espíritu era la principal condición afirmadora de la vida humana porque podía trascender otros límites de espacio y tiempo que conectaban con Dios.

Una de las argumentaciones más fuertes que contribuyó a la devaluación del cuerpo fue de carácter biológico, es decir, lo referente a los instintos que nos asemejan con los animales.

De los instintos, se expresa un trasfondo biológico no exclusivo al hombre, traducido en un comportamiento instintual que revela un tipo de acción compartida fisiológicamente con cualquier otro animal y, por tanto, se dice, de carácter mecánico, no consciente, se afirma que esos instintos no pueden entregar ninguna indicación válida que legitime la acción

³ Jara, José. Nietzsche. Un pensador póstumo. El cuerpo como centro de gravedad. Rubí (Barcelona): Anthropos Editorial; Valparaíso: Univesidad de Valparaíso, 1998. p. 57

propiamente humana del hombre, una acción libre y, por eso, consciente, racional.⁴

La religión cristiana, al dividir al hombre en cuerpo y espíritu, lo separó de su naturaleza desequilibrando un tanto su desarrollo. Destinó al cuerpo a ser el medio por el cual se llega al pecado porque se creía que en él residían los instintos y pasiones que volvía similares a los hombres con los animales; por tanto no existía ninguna confiabilidad para ser tomados en cuenta porque las pasiones llevan a situaciones extremas en que la razón se pierde. Con la idea de que el cuerpo es el pecado porque es lo que nos enraiza a lo terrenal, se le confiere al castigo con enfermedades y soledad.

Al no ser él [cuerpo] ya inmediatamente para sí mismo algo que posee un valor en su existencia terrena, ni al poder considerarse las sensaciones ni los afectos ni las pasiones corporales como elementos a partir de los cuales poder conocerse a sí mismo, él queda devaluado ante sus propios ojos como instancia decisoria de sus actos y conducta, queda debilitado teórica y prácticamente.⁵

Entendiendo que las pasiones corporales no podían encaminar al conocimiento, se llegó a creer que únicamente la comprensión racional y abstracta del pensamiento conducía a la perfección. La ideología cristiana consagró la razón como fuente principal de conocimiento, y al espíritu como el elemento incorpóreo que acerca a lo divino.

A los afectos y sensaciones de aparente carácter irracional se les negó validez, considerándolos el origen del mal moral y de las relaciones sociales, por lo que perdieron cierta legitimidad como fuente de conocimiento.

⁴ Jara, José. Nietzsche. Un pensador póstumo. El cuerpo como centro de gravedad. Rubí (Barcelona): Anthropos Editorial; Valparaíso: Univesidad de Valparaíso, 1998. p. 53

⁵ *ibid.*, p. 64

Al cuestionar estos conceptos religiosos, surgió la necesidad de replantear las formas para restituirle al cuerpo su valor como medio de conocimiento y belleza, intentando reestructurar la idea de cuerpo-mente como una sola dimensión humana.

En el siglo XIX, bajo el influjo de la filosofía (de la naturaleza), las ciencias naturales y la medicina, que descubrieron a través de la física y la química las unidades microscópicas del organismo, identificaron a los microorganismos como generadores de enfermedades. Los investigadores se comenzaron a preocupar por encontrar los nexos entre lo corporal y lo anímico. Es Sigmund Freud, científico alemán fundador del psicoanálisis, quien busca establecer la relación recíproca entre cuerpo y alma.

El más cotidiano y corriente ejemplo de influencia anímica sobre el cuerpo, que cualquiera puede observar, es la llamada << expresión de las emociones >>. casi todos los estados anímicos que puede tener un hombre se exteriorizan en la tensión y relajación de sus músculos faciales, la actitud de sus ojos, el aflujo sanguíneo a su piel, el modo de empleo de su aparato fonador, y en las posturas de sus miembros, sobre todo de las manos.⁶

Cuando Freud establece el vínculo del cuerpo con la parte anímica, obligó a la sociedad contemporánea a cambiar su postura e idea respecto al cuerpo, lo que desencadenó un sin fin de análisis referentes a los procesos fisiológicos, mentales y culturales.

El desarrollo de los diversos estudios ha llevado en la actualidad a considerar al cuerpo humano como la más perfecta unidad, que realiza sus funciones de manera coordinada y armónica durante la mayor parte de su existencia. Constituye una admirable organización, compuesta de células, tejidos, órgano, sistemas y aparatos que lo hacen funcionar y percibir el desarrollo natural de la vida.

⁶ Freud, sigmud. obras completas (Tr. José L. Etcheverry. Volumen 1 (1886-99). publicaciones prepsicoanalíticas y manuscritos inéditos en vida de Freis. Amorrortu editores, Buenos Aires, 1991. p. 118.

A través del cuerpo creamos y reconocemos emociones y sensaciones como el dolor y el placer, y por medio de él descubrimos nuestras potencialidades infinitas y nuestro límite real: la muerte. También es lo que nos lleva a sentir, expresar y crear, porque es el medio que nos conecta con lo que existe en el exterior y nos da acceso a otros seres.

A través del cuerpo el hombre aprende a relacionarse y adaptarse a las diversas circunstancias del medio ambiente que le van determinando actividades y formas de conducta. Inmerso en una cultura, le es imprescindible desarrollar su corporalidad a partir de su propia estructura física, con la finalidad de transmitir necesidades e ideas en acciones físicas.

El lenguaje expresivo se conforma de acciones físicas que funcionan como medios simbólicos de comunicación y determinan la manera en que vamos a percibir y reaccionar a las formas externas e internas: hombres, objetos, ideas e incluso la naturaleza misma. Se elabora a partir de nuestra capacidad de sentir y participar con actitudes, gestos, sonidos y sentimientos, mismos que dan sentido a nuestras vidas y nos permiten entender cómo somos, vivimos y nos relacionamos con todo lo que nos rodea.

El cuerpo es...una red plástica contingente e inestable de fuerzas sensoriales, motrices y pulsionales, o mejor aún, una banda espectral de intensidades energéticas dispuesta, acondicionada y dirigida por un doble imaginario: El imaginario social y el imaginario individual.⁷

La expresión corporal es el primer lenguaje que desarrolla el hombre, con ella empieza a manifestar lo que necesita, pero también lo que es, o sea, revelar una existencia que le permite definirse como un ser distinto a los demás.

⁷ Introducción y notas Pavis Patrice / Rosa Guy. *Tendencias Interculturales y Practica Escenica*. (Tr. Pilar Ortiz Lovillo). Col. escenología, Dirigida por Edgar Ceballos. grupo Editorial Gaceta S.A., México, 1994. p. 84.

La expresión corporal en particular, no puede proponerse más que una única meta: permitir que el hombre se inicie en el descubrimiento de sí mismo y darle, con ello, los medios necesarios para su mejor adaptación en cuanto hombre, en cuanto individuo y en cuanto ser social. Un mayor equilibrio, una mayor seguridad, más amplias posibilidades de relación existencial y - ¿por qué no? - el acceso a una estética nueva, cuando no a una concepción de la vida que le permita encontrar en ella, y en su lucha cotidiana, recursos que nadie puede, ya, despreciar.⁸

Mediante ese lenguaje percibimos la corporalidad de los otros, registramos los estímulos que nos dan, los organizamos en función de una situación y otorgamos una respuesta. Por ejemplo reaccionar a la emoción de un hombre enojado o alegre, a la señal de un saludo, a una afirmación o negación, o simplemente a la presencia de otro. El hombre está expresando en todo momento para volver accesible lo inaccesible y poder distinguir a un individuo de otro. "El hombre es expresión. La expresividad no es meramente la capacidad psico-física de que estaría dotado un ser definible por otros rasgos; es la categoría con la cual abarcamos uno de los órdenes del ser, y lo distinguimos del otro".⁹

El cuerpo no es ni físico ni psíquico en forma separada, es una compleja interrelación de ambos. Como una unidad nos permiten conocernos exteriormente a través de nuestros actos corporales, pero también nos deja percibir - por medio de las sensaciones generadas - nuestro interior. Un cuerpo completo y propio lleva a la idea de algo vivo, no como un objeto que sólo está presente, sino como ese punto de referencia con el exterior que marca distancias y acercamientos con los otros, y también se convierte en la información que nos determina nuestro centro de orientación y acción.

⁸ Bara, André. *La expresión por el cuerpo*. (Tr. Gabriel Zaad). Ediciones Búsqueda, Argentina B.A., 1975. p. 10

⁹ Nicol, Eduardo. *Metafísica de la expresión*. F.C.E. México. 1974. p. 133.

Por ejemplo: observamos que nuestros sentidos nos permiten captar un espacio; gracias al tacto podemos crear una dimensión en el mismo espacio cercano, y con el oído calcular la distancia lejana a través del rebote del sonido, y con el sentido de la vista determinamos ambos. “Mi cuerpo viviente es el punto central de la orientación espacial. Este punto no es un vacío en el espacio, sino algo que se sitúa en la unidad del cuerpo propio.”¹⁰ Espacio y tiempo nos permiten reconocernos y delimitar lo que somos dentro de ésta unidad indivisible. En la mente se construye la idea de temporalidad (pasado, presente y futuro), y junto con el cuerpo se vive.

Cada estímulo físico que recibe del exterior el individuo se integra y organiza en él, con el fin de vivir una experiencia comunicativa que establece una realidad compartida a nivel colectivo. “Las necesidades y capacidades de comunicación son parte de nuestra corporeidad, podemos aseverar que nuestro cuerpo se extiende más allá de los límites orgánicos individuales hacia el marco colectivo, cuyas características peculiares lo hacen susceptible de ser denominado el cuerpo-social”.¹¹

Nuestra corporalidad se elabora desde la infancia de acuerdo a cómo nos enseñan a movernos y al valor simbólico social que se nos otorga desde que nacemos, mismo que iremos asimilando conforme vamos creciendo y aprendiendo las conductas establecidas por nuestro contexto. Es por esto que para poder entendernos y participar de una realidad común, las sociedades han creado sistemas simbólicos que dan significado a todo lo que vemos y sentimos.

¹⁰ Parent, Juan. Un cuerpo propiamente dicho. Universidad Autónoma del Estado de México, 1983. p. 55.

¹¹ Rico, Bovio Arturo. Las fronteras del cuerpo crítica de la corporeidad. Editorial Joaquín Mortiz S.A de C.V. Grupo Editorial Planeta, México, 1990. p. 62

“Cada sociedad elegirá determinados símbolos dentro del fondo común y universal de símbolos”.¹² La realidad al ser infinita no puede ser dominada por el hombre porque no alcanza a concebirlo todo, y la necesidad de saber lo más posible de su realidad, lo lleva a tomar elementos ya conocidos que combina para formar una representación, simbolizando una idea de lo que quiere entender. Generalmente son las cosas abstractas e intangibles, como las emociones, las que no alcanza a comprender y buscando hacerlas accesibles las representa con símbolos, que han sido contruidos para dar sentido a las cosas a través del tiempo y del espacio. “En tanto que es un instrumento de comunicación, el símbolo supone un destinatario, a quien va dirigido dentro de un contexto que revela una intención expresiva”.¹³ Los símbolos han sido elaborados a partir de imágenes primarias ante las que reaccionamos de manera espontánea, y es en el ámbito social donde se determina nuestra corporalidad.

Las sociedades establecen sus valores simbólicos desde las primeras impresiones que causa un individuo sobre los demás, a partir de calificativos: bonitos – buenos, feos – malos, pequeños – débiles, gordos – fuertes, entre otros. Al ser influenciados por estas equivalencias, crecemos y nos comportamos de acuerdo al calificativo con que se nos señala desde la infancia y con él elaboramos nuestra imagen corporal. “Por imagen del cuerpo entendemos aquella representación que nos formamos mentalmente de nuestro propio cuerpo, es decir, la forma en que éste se nos aparece”.¹⁴

¹² Bernard, Michel. *El cuerpo, un fenómeno ambivalente*. (Tr. Alberto Luis Bixio). Paidós, Técnicas y lenguajes corporales, España, 1994. p. 92

¹³ Nicol, Eduardo. *Metafísica de la expresión*. F.C.E. México. 1974. p. 252.

¹⁴ Schilder, Paul. *Imagen y apariencia del cuerpo humano*. (Tr. Eduardo Loedel). Editorial Paidós Mexicana. S.A., México, 1994. p 15

De acuerdo a la imagen corporal que construyamos estableceremos nuestras posturas y toda forma de movernos y expresarnos ante los demás.

Nuestras primeras formas y conductas corporales, por tanto, las elaboramos principalmente en tres etapas: la primera es la asimilación y la imitación hasta crear los movimientos habituales; la segunda es un proceso en el que se reconocen las diferencias y semejanzas en los movimientos de los otros, y en la tercera etapa se interpretan los movimientos hasta alcanzar la comunicación. La imagen corporal y las características físicas propias, construyen nuestro lenguaje corporal que facilita la comunicación y el aprendizaje dentro de nuestro entorno.

Nuestra corporalidad cotidiana se construye para cubrir de manera inmediata requerimientos que nos ayuden a entender de manera objetiva qué somos y queremos. Los factores sociales y circunstancias como la edad, complexión física, estado civil, sexo, entre otros; la determinan, por eso los hombres y las mujeres, los niños y los adultos, tienen que moverse de manera distinta. Si bien hay determinantes físicos que condicionan el movimiento, en su mayoría son condicionantes de conducta, del cómo debemos comportarnos y expresarnos. Por ejemplo, comúnmente las mujeres aprenden a mover más las caderas, sus pasos son cortos y su ritmo suave con el fin de mostrar sutileza, mientras que los hombres son más rígidos en su manera de caminar y amplían los hombros para mostrar una espalda ancha que reafirme su fuerza.

También el lugar en el que nos situamos condiciona el movimiento, por ejemplo, al estar en un lugar de descanso el cuerpo se afloja y el ritmo disminuye, o al desarrollar alguna actividad deportiva se alertan los sentidos, aumenta el ritmo corporal y se tensan algunos músculos. En cuanto a las actividades laborales la relación del cuerpo es directa con su espacio y herramientas; un obrero funciona en relación con la forma y uso de una máquina movilizand

miembros más que otros; un campesino tiene otras herramientas de trabajo y el mismo espacio le obliga a desplazarse más, generándole otra corporalidad. Y así como en el ámbito laboral también lo es con los lugares donde nos movemos cotidianamente. No es lo mismo vivir en una gran ciudad con enormes distancias, que en una comunidad rural donde la relación de espacio se vive distinta.

De igual modo la vestimenta y accesorios condicionan y determinan no sólo el movimiento, también definen la personalidad.

La vestimenta será algo más que mera realidad, y el problema se referirá no a lo que es (una determinada superficie de tela, destinada a ocultar una determinada superficie más o menos importante respecto a la imagen ideal que tenemos de nosotros mismos.) En esta relación encontramos los elementos habituales del simbolismo corporal, el pudor, la sexualidad, la estética personal, los convencionalismos sociales, los valores religiosos, etc., y las defensas correspondientes, que localizarán de diferente manera para cada individuo.¹⁵

Los factores culturales que contribuyen a la conformación de la corporalidad, homogenizan las expresiones y dividen en grupos a la sociedad, de acuerdo a la edad, condición económica, puesto laboral, estado civil, entre otros aspectos. “Cada época y cada contexto cultural van generando diversas pautas para comprender y usar las facultades corporales; las creencias populares, la religión, las ciencias e incluso la Filosofía, contribuyen a ese respecto”.¹⁶

Nuestra corporalidad está reflejada en todas las cosas y se vuelve expresiva en nuestras vestiduras, objetos, y actividades que nos ayudan a establecer nuestro particular estilo de vida.

¹⁵ Bara, André. *La expresión por el cuerpo*. (Tr. Gabriel Zaad). Ediciones Búsqueda, Argentina B.A. 1975. p. 60

¹⁶ Rico, Bovio Arturo. *Las fronteras del cuerpo crítica de la corporeidad*. Editorial Joaquín Mortiz S.A de C.V. Grupo Editorial Planeta, México, 1990. p. 24

“Cada sujeto recibe a lo largo de su vida una compleja red de elementos de juicio, conscientes o inconscientes físicos o mentales, para normar su conducta con relación al cuerpo propio y al de sus semejantes. Este sustrato es remodelado por las vivencias y reflexiones personales”.¹⁷

Creo que es importante conocer los aspectos físicos y psicológicos que intervienen en nuestra expresión corporal para diseñar un modelo propio, que refleje la individualidad y autenticidad de cada uno.

¹⁷ *ibid*, p. 26

CAPITULO II

LA TÉCNICAS TEATRALES

La nueva idea del cuerpo que se generó en la sociedad occidental del siglo XX, permitió que el arte en todas sus manifestaciones pudiera explorar, teorizar y sistematizar en relación al cuerpo como objeto de conocimiento. Por ejemplo, la escultura y la pintura reconstruyeron una imagen más dinámica, la danza liberó y expandió al cuerpo dándole total creatividad a la expresión corporal y la literatura resaltó temas como el dolor y el erotismo. “Y de manera más característica, el teatro con las violentas innovaciones de “Living Theatre”, las técnicas de formación del actor de Grotowski, la renovación de la mímica con Decroux, Barrault, Marceau, etc., todos intentos influidos más o menos por el rigor del Manifiesto del teatro de la crueldad de Artaud”.¹⁸

Una de las más importante aportaciones del teatro fue la elaboración de técnicas enfocadas al mejoramiento corporal. Los investigadores que participaron en la elaboración de estas técnicas actorales fueron muchos. Stanislavski introduce una sistematización al trabajo del actor; Artaud, Chejov, Brecht, Meyerhold, Grotowski y Barba, por resaltar algunos de los principales teóricos, son quienes dieron al trabajo corporal un lugar de primer orden marcando el camino hacia una nueva búsqueda de los recursos del actor.

Mi interés no es describir, ni interpretar el trabajo de los teóricos, sino únicamente señalar algunos de los principios generales de movimiento que estos plantearon. “Tanto para Craig, Stanislavski y Meyerhold, es en el cuerpo del actor, en el movimiento donde encontrará la base de toda expresión emotiva, puesto que es capaz de restituirlo. Es solamente el movimiento capaz

¹⁸ Bernard, < michel. *op. cit.*, p. 16

de revelar "las cosas invisibles, las que se ven adentro, no "con" los ojos, sino por medio del poder maravilloso y divino del movimiento".¹⁹

En la tradición occidental se inicia el proceso de consolidación en torno a la gestual con las investigaciones de Francois Delsarte en el siglo XIX, que interesado en la expresión de los sentimientos en la vida real elaboró una teoría a la que llamó *Ley de correspondencia y ley de la trinidad*, que indica que a cada función espiritual le corresponde una corporal. Estas funciones corporales surgen de nueve regiones, cada una dividida en tres (abdominal, epigástrico y torácico), es decir, una trinidad. Los órganos, los movimientos y los sentimientos van de tres en tres.

" entre la gente de acción los movimientos se inician en los miembros
entre la gente de imaginación los movimientos se inician en la cabeza
entre la gente de corazón los movimientos se inician en los hombros."²⁰

Delsarte, como lo ejemplifica en el siguiente esquema, plantea la necesidad de integrar sentimientos y acciones físicas, por lo que observó y codificó algunas de las posturas más comunes con las que el hombre comunica ciertas emociones. Al estudiar cada parte del cuerpo hizo una relación de movimientos de acuerdo a una emoción, demostrando que para la escenificación es necesario ampliar y controlar aún más el movimiento.

¹⁹Toro Del, Fernando. *Intersecciones: Ensayos sobre teatro, semiótica, antropología, teatro latinoamericano, post-modernidad, feminismo, post-colonialidad*. Iberoamericana, Madrid, 1999. p. 75

²⁰ Aslan, Odette. *El actor en el siglo XX, Evolución de la técnica, Problema ético*. (Versión Castellana de Juan Giner). Editorial Gustavo Gili, S.A., Barcelona, 1979. p. 58

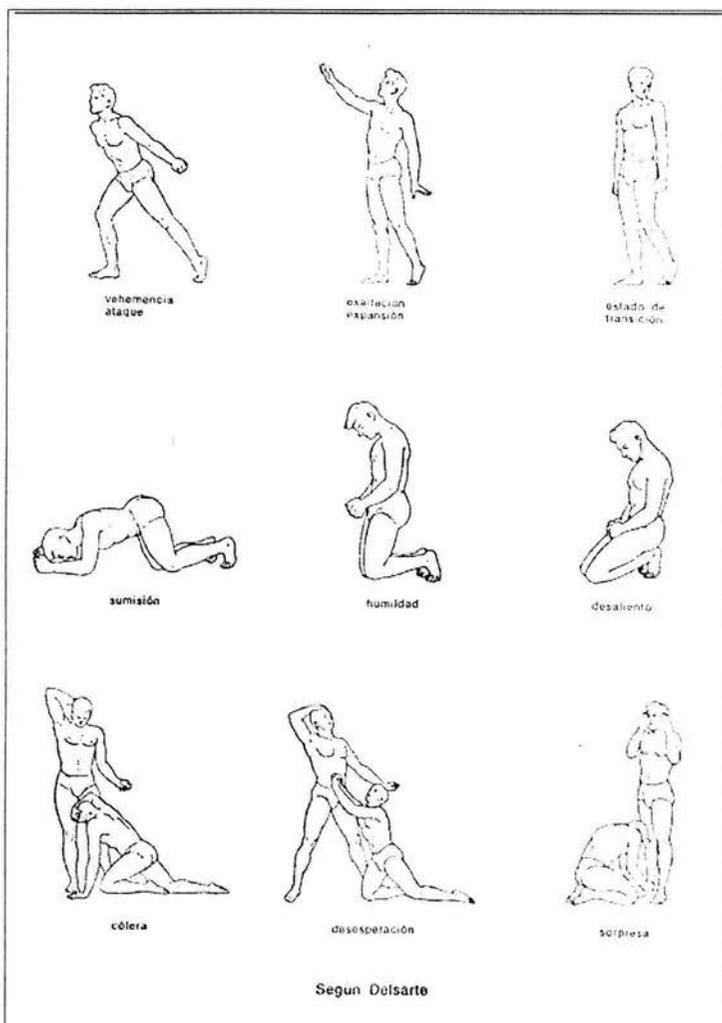


Figura No 1 Esquema propuesto elaborado por Desaltre. Extraído del libro de Aslan, Odette. El actor en el siglo XX, Evolución de la técnica, Problema ético.

El desarrollo de la gestual para el siglo XX, se incrementó por las propuestas elaboradas de Emile Jacques Dalcroze, que se abocó a descubrir las relaciones entre la voz y el gesto. centró su interés en el cuerpo como instrumento rítmico, lo que establece la relación directa de espacio-

tiempo. Dalcroze buscaba que cada actor encontrara su propio ritmo y movimiento interior como una herramienta de aproximación para llegar a la liberación corporal.

La Rítmica no es un fin en sí misma, sino un medio para combatir torpezas e inhibiciones, para reencontrar una armonía perdida. Los ejercicios despiertan el sentido muscular, rítmico, auditivo, y al desencadenar imágenes en el cerebro desarrollan las facultades imaginativas al mismo tiempo que el sentido del orden y el equilibrio.²¹

Retoma la disciplina del cuerpo con una idea estética para que pueda ejecutar, ordenar y mejorar sus movimientos. Su método, la *Gimnástica*, se basa en la respiración, en devolver la flexibilidad a los músculos, en enseñar a coordinar contraponiendo los movimientos de los miembros, dejando siempre la posibilidad de generar movimientos libres e improvisados.

A la par que se diseñaban técnicas corporales en el teatro, también había las innovaciones escenográficas. La ruptura de las fronteras del espacio habitual en el escenario enriquecieron e evidenciaron, en colaboración con escenógrafos y actores, el rendimiento del cuerpo.

Uno de los principales colaboradores fue Adolphe Appia, escenógrafo suizo que a finales del siglo XIX revolucionó la escenografía, rompiendo con la idea de ilusión naturalista. “Rechazó el telón del fondo pintado que intentaba dar una imagen real, y considerando que hay dos elementos esenciales: el actor y el diseño espacial del escenario”.²² Appia intenta poner al servicio del actor, la luz como nuevo recurso tecnológico, y la música para incrementar la expresión con la intención de generar en el actor conciencia, sensibilidad y equilibrio. “Mostró

²¹ *ibid.* P. 61

²² Alcázar, Josefina. *La cuarta dimensión del Teatro. Tiempo, Espacio y Video en la escena moderna*. Instituto Nacional de Bellas Artes, Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Teatral Rodolfo Usigli, Centro Nacional de las Artes, México, 1998. p. 24

cómo el efecto del decorado, de los movimientos del actor y de los cambios de luces habían de seguir, y reforzar el cuerpo de la acción”.²³

Pero es Gordon Craig, escenógrafo inglés fundador del primer laboratorio teatral de Europa, La Escuela de Arte Teatral, quién rompe por completo con el naturalismo, con la idea de hacer visible lo invisible, recomponiendo el espacio escénico apoyándose de grandes escenografías y pantallas que resaltaban lo geométrico.

Craig intuía que el teatro, al igual que otras artes, se rige por principios generales que dan las bases para la creación, por lo que basándose en una rigurosa disciplina, buscó resolver los problemas físicos que implica la corporalidad. Introdujo, además, recursos científicos para lograr un mejor entendimiento de la dinámica del movimiento, y poder establecer leyes generales del trabajo corporal. Concibió al actor como una *supermarioneta*, con la idea de que el cuerpo es la materia principal para crear. Para Craig el movimiento de los actores es lo que da vida a la escena.

Proponía que el actor se convirtiera en una supermarioneta. Ojos que giran y que miran fijamente, dientes al descubierto y manos como garras: una actuación que, evidentemente, no intenta reproducir el comportamiento en la vida real, sino, más bien, proyectarla vividamente como sea posible un estado mental y espiritual.²⁴

Uno de los grandes teóricos que se interesó por construir una renovada técnica de interpretación a partir de las nuevas corrientes corporales y psicológicas, fue Constantin Stanislavki, actor, director y fundador del Teatro de Arte de Moscú. Stanislavki hace consciente que la actuación es toda una forma de vida, por lo que siempre hay que trabajar y educarse día a día. Impulsó, además, la importancia del entrenamiento para

²³ K. Macgowan W. Melnitz. *Las edades de oro del Teatro*. (Tr. Carlos Villegas). Fondo de Cultura Económica, México, 1992. p. 303

²⁴ Alcázar, *op. cit.*, p. 25

mejorar la condición física, proponiendo a sus actores hacer gimnasia para controlar los músculos, y también danza para corregir posturas y tener gracia y ritmo. Stanislavki puso especial interés en la importancia de la columna vertebral, que da soporte al cuerpo y a la energía interna que todo actor debe tener. Empleó ejercicios con música para encontrar el ritmo interior para conducir a la espontaneidad.

Dentro de su sistema analiza los movimientos adecuados para la situación y caracterización de cada personaje. Se inclinó por la búsqueda del movimiento interno de cada actor implementando un código corporal. Esto obligó a romper con los clichés, que son las imágenes, palabras o formas estereotipadas, para realizar una interpretación más sincera que llevara a desencadenar una emoción auténtica.

Al actuar no debe hacerse ningún gesto porque sí, sus movimientos deben tener siempre una intención y estar relacionados con el contenido del papel. La acción intencionada y productiva excluirá automáticamente a la afectación, a la pose y otros peligros semejantes.²⁵

Stanislavski buscaba la sinceridad en la interpretación y desechar los gestos exagerados y estereotipados; consideraba importante que el actor explorará y buscará movimientos naturales que correspondieran directamente con el aspecto psicológico. La intención era no representar ficciones y crear acciones verdaderas. Con esto el actor podría moverse libremente en el escenario y relacionarse con mayor seguridad ante otros actores, así como tener un mejor manejo y control de la utilería y la escenografía

Los cambios que establece son muy significativos porque rompen con muchos elementos de la tradición clásica de interpretación, y lleva al actor a una analogía de la vida real, es decir, a crear situaciones verdaderas.

²⁵ Stanislavski, Constantin. *La construcción del personaje*. (Tr. Bernardo Fernández) Ed. Alianza. Madrid. 1984. p. 96

Stanislavski llevó al espectador y al actor a creer en una segunda realidad sobre el escenario. Inducía al actor a elaborar una concepción general del personaje y a que le creara una historia, que lo dejara existir y ser como en la vida real. El actor entraba en un proceso de interiorización que le producía emociones que manifestaba en acciones; la acción corresponde a la emoción que se desencadena al reproducir con intensidad lo vivido de un recuerdo. A esto le llamó memoria emocional. El personaje se construye externamente con el vestuario y maquillaje pero principalmente con los actos físicos.

El estilo de interpretación propuesto por este teórico fue importante para liberar al cuerpo de los estereotipos, se centro en una corporalidad autentica, minuciosa y naturalista, proveyendo a siguientes generaciones de elementos para explorarla y ampliarla. Stanislavski se volvió el teórico mas controvertido, de él siempre se han retomado elementos para plantear nuevas propuestas.

Michel Chejov, su discípulo directo, rescata la ética "stanislavskiana", enfatizando la importancia de la construcción del personaje a partir de la corporalidad, afirmando que es el cuerpo el que debe sensibilizarse para asimilar las imágenes, sentimientos e impulsos, y ser el receptor, emisor y amplificador de estos. "La técnica de Chejov se basaba principalmente en imágenes, especialmente imágenes viscerales, que pasaban por alto los procesos mentales complicados y secundarios".²⁶

La creación de su método psicofísico tenía como objetivo llevar al actor a tomar conciencia de su cuerpo y descubrir el impulso que le lleva a generar su gestualidad. Chejov ubicaba el centro (del impulso creativo) en el interior del pecho, en el llamado: plexo solar. "Para crear un personaje se debe visualizar un cuerpo imaginario y ubicar su centro. Este centro es una

²⁶ Chejov, Michael. *Sobre la Técnica de la Actuación*. (Tr. Antonio Fernández Lera). Alba Editorial, S.L., Barcelona, 1999, p. 23

zona imaginaria dentro o fuera del cuerpo, donde se originan los impulsos del personaje con respecto a cualquier movimiento”.²⁷

Su idea se basa en que a través de la creación de acciones físicas nace el sentimiento. A esto le llamó “gesto psicológico”, que no es un gesto cotidiano, sino potencializado y controlado por el ritmo propio del personaje.

Chejov partía de esquemas mentales en los que el actor desarrolla la imaginación, descubre y proyecta las imágenes creadas a partir de su memoria, capaz de dar vida a un personaje, dotarlo de carácter y de una historia emocional. Sus dinámicas estaban basadas en ejercicios psicofísicos, ya que tenía la consigna de que el cuerpo y la mente son inseparables.

Con el mismo interés de desarrollar la corporalidad como vía de creación, Vsevolod Meyerhold, teórico y director de renombre mundial, se unió la Compañía de Arte Teatral de Moscú, bajo la dirección de Stanislavski. Años más tarde inaugura el Teatro de la República de los Soviets, donde dio a la representación dramática las características de music-hall y de un acto de agitación política. Necesitaba actores muy completos, es decir, que cantaran, bailaran e hicieran ejercicios acrobáticos, por lo que crea un nuevo estilo y método de trabajo. Hace consciente al actor de que todo el cuerpo participa en el movimiento, y para denotar su importancia, los entrenaba en acrobacia con la intención de amplificar cada acción física.

Meyerhold rompió definitivamente con la interpretación clásica al mostrar la necesidad de un entrenamiento que mantuviera el equilibrio entre lo corpóreo y lo emocional. Buscó restablecer en cada actor el dominio de su propio cuerpo a través de una técnica biomecánica. “La ley fundamental de la biomecánica es muy sencilla: el cuerpo entero participa en cada uno de

²⁷ Chejov, *op. cit.*, p. 52

nuestros movimientos”.²⁸ En esta técnica emplea el estudio de las leyes del movimiento con el fin de ejercitar los reflejos, la fuerza y la coordinación sin gran esfuerzo y con una gran intención emotiva. Para él, un actor es un profesional porque domina con experiencia su cuerpo con relación al espacio, a la escenografía y a los actores.

Privado de palabra, de vestuario, de candilejas, de bambalinas, del edificio, el teatro, con el actor, y su arte de movimiento, los gestos y las interpretaciones fisionómicas del actor son quienes informan al espectador sobre sus pensamientos y sus impulsos; el actor puede transformar en teatro cualquier tablado, no importa dónde ni cómo, absteniéndose de los servicios de un constructor y confiado en su propia habilidad.²⁹

Meyerhold pretendía que mediante la corporalidad se expresara la sustancia social del personaje, es decir, que la clase y condición social debían reflejarse a través de los movimientos y actitudes, es decir, que el arte no debe emocionar por una razón individual o por una escapatoria. El arte, como reflejo de la vida, debía llevar a la lucha de clases.

Con la misma idea de crítica social y empleando un teatro revolucionario, Bertolt Brecht, director y dramaturgo alemán, desarrolló un sistema de interpretación en donde el actor rompía con la exaltación de las emociones, y le otorgaba más importancia a la anécdota del texto dramático que al derroche emocional, pues ésta inhibe la reflexión del espectador.

A sus actores les pedía una selección de gestos que dieran la idea general de las características físicas del personaje y reflejaran las diferencias de clase social.

²⁸ Meyerhold. Vsevolod. *El Actor sobre la escena* (Tr. Gegsa) Ed. Gaceta, México, 1986. p. 111

²⁹ Meyerhold. Vsevolod. *Teoría Teatral*. (Tr. Agustín Barreno). Editorial Fundamentos, Madrid, 1986. p. 75

Utilizaba la expresión del gesto como reafirmante de las épocas y necesidades sociales, rechazando las explicaciones de tipo psicológico para dejar que el gesto ejemplifique la intención del personaje.

Defiende la caracterización corporal y no sólo facial del actor, el uso de máscaras expresivas del rasgo fundamental del personaje, el valor tragicómico del esqueleto al que las máscaras impasibles son paralelas y, en fin, proyectando una utilización sugerente de la luz sobre el actor y su máscara, predice lo que más tarde sería sistema de iluminación del expresionismo.³⁰

La intención de Brecht de dejar todo al descubierto sin nada de misticismo, requería del actor un esfuerzo para concientizar sus gestos. “El gesto se vuelve ejemplar, y Brecht desea que se quiera volver a un espectáculo sólo para ver de nuevo uno de ellos”.³¹

La exaltación de los gestos es planteada con toda su intensidad por Antonin Artaud, teórico del teatro francés que renovó las técnicas de interpretación, así como la relación del actor con el público. Basó su estética en el esoterismo, la mística oriental y el onirismo. Escribió *El teatro y su doble* influenciado por el descubrimiento del teatro balinés. En él define el concepto de crueldad dramática. “Se trata de conseguir para el teatro la antigua capacidad mágica que lo convierta en una provocación espiritual a través del acoso de los sentidos. Dicho de otro modo, una provocación espiritual hacia la metafísica lograda mediante una profunda alteración sensorial...”.³²

Artaud propone la supremacía del gesto y la plástica, argumentando que el teatro debía renovarse por una acción extrema. Ésta debía conmocionar al público y establecer una

³⁰ Guerrero, Zamora Juan. *Historia del teatro Contemporáneo. Volumen I.* Juan Flors Editor, Barcelona, 1961. p. 27

³¹ Aslan, *op. cit.*, p. 166

³² Guerrero, *op. cit.*, p. 97 - 98

comunicación directa entre con el actor, devolviendo al espectáculo su componente sagrado y original. Esto es la unidad de la palabra con el gesto.

Artaud sugiere que en cada función se realicen hechos corporales únicos que provoquen una reacción y transformación tanto en el que actúa como al que ve actuar. Dejando al margen las acciones cotidianas, pone al actor y al espectador en escenarios poco convencionales que eliminan la comodidad y ponen en estado de alerta. Insiste en la necesidad de que el actor utilice su cuerpo profundamente y que no se conforme con la imitación exterior, sino que trabaje el interior. Artaud buscaba a través de los movimientos un grado de iluminación y realizaba gestos muy intensos, que iban de movimientos amplios y rápidos, a rígidos y casi imperceptibles, rompiendo con toda cotidianidad. “Quien haya olvidado el poder de comunicación y el mimetismo mágico de un gesto puede instruirse otra vez en el teatro pues un gesto lleva su fuerza consigo, y porque hay además seres humanos en el teatro para manifestar la fuerza de un gesto”.³³ Pensaba que el gesto es el medio por el cual se puede revelar el misterio más profundo del alma y poder sanarla.

El actor es como el atleta físico, pero con una sorprendente diferencia: su organismo afectivo es análogo, paralelo al organismo del atleta, su doble en verdad, aunque no actúe en el mismo plano.
El actor es un atleta del corazón.³⁴

³³ Artaud, Antonin. *El teatro y su Doble*. (Tr. Enrique Alonso y Francisco Abelenda). Editorial Hermes, México, 1997. p. 90

³⁴ *ibid.* P. 147

La idea de misticismo y la sacralidad la profundiza, en forma muy sistematizada, Jerzy Grotowski, fundador y director del Teatro Laboratorio de Wroclaw, Polonia. Retoma el trabajo de Artaud y de Stanislavski bajo su propia expresión, el "teatro pobre". Establece en sus representaciones una nueva delimitación del espacio y la necesidad de liberar en el espectador emociones, pasiones e instintos primitivos a través del equilibrio entre el sonido, el ritmo y la corporalidad.

Lo más trascendental de este investigador, es el interés que muestra por desarrollar un entrenamiento, estableciendo dinámicas que permiten que cada actor encuentre los ejercicios que le son adecuados. Afirmaba que siempre hay que considerar las características y capacidades físicas que cada uno posee para llevarlas al límite y romper con los movimientos estereotipados. Fusiona elementos gimnásticos, dancísticos, y del yoga, para que el cuerpo elimine los bloqueos físicos y mentales, y logre movimientos auténticos que sirvan de sustento para la elaboración de la matriz o esqueleto corporal (serie de ejercicios elaborados por el mismo actor).

De hecho, estos ejercicios y entrenamiento no deben ser adaptados para una puesta en escena. Constituyen una base pero no un fin. Base en el sentido que el actor debe aprender a reaccionar con su cuerpo ante diversos estímulos, interiores o exteriores, se trata, en última instancia, de pensar con el cuerpo.³⁵

El trabajo corporal funciona en la medida en que el actor hace sintiendo. Y la necesidad de codificar en cada actor su propio lenguaje ayuda a maximizar sus propiedades corporales. La corporalidad que propone Grotowski parte de una técnica personalizada que consiste en renovar el instante.

³⁵ Pavis Patrice / Rosa Guy Introducción y notas. Tendencias Interculturales y Practica Escenica. (Tr. Pilar Ortiz Lovillo). Col. escenología, Dirigida por Edgar Ceballos. grupo Editorial Gaceta S.A., México, 1994. p. 85.

... es el acto de mostrarse desnudo. de arrancar la máscara de la vida cotidiana, de exteriorizarse. No a fin de "exhibirse", porque eso sería, como su nombre lo indica, exhibicionismo. Es un acto solemne y profundo de revelación. El actor debe prepararse para ser absolutamente sincero. Es como un paso hacia lo más alto del organismo del actor en el que la conciencia y los instintos estarán unidos.³⁶

Su teoría consiste en que a través del esfuerzo vocal y corporal, el actor se conecta con su ser oculto, y ofrendando la desnudez de su alma, se pone en contacto con sus compañeros, el espacio y el espectador de modo sublime.

Eugenio Barba, que en los primeros años se desarrolló en el Odin Teatret, y posteriormente fundó el ISTA, reafirma junto con otros investigadores teatrales la necesidad de una disciplina y una técnica para el logro de una auténtica corporalidad. Barba es un importante teórico que ha rescatado las experiencias de diversos grupos culturales con un enfoque propio de la antropología teatral, "concebida como el comportamiento del hombre a nivel biológico y sociocultural en una situación de representación".³⁷

La contribución de la antropología teatral es la de señalar al actor como el centro del espectáculo, volviendo prioritario su entrenamiento. El trabajo del actor se basa en la alteración de los movimientos cotidianos a través de una utilización distinta de la energía y de elementos como equilibrio, resistencia y tensión.

El hombre, en su vida normal, se mueve en forma cotidiana; el actor tiene que llevar el movimiento a un punto de extra-cotidianidad para volver significativa esas formas bajo parámetros estéticos. El cuerpo es el contenido y la sustancia de la expresión creativa.

³⁶ Grotowski, Jerzy. *Hacia un Teatro Pobre*. (Tr. Margo Glantz). Siglo XXI editores S.A., México, 1968. p. 179

³⁷ Pavis, *op. cit.*, p. 91

Utilizamos nuestro cuerpo de manera sustancialmente diferente en la vida cotidiana y en las situaciones de "representación". A nivel cotidiano tenemos una técnica del cuerpo cotidiana por nuestra cultura, nuestra condición social, nuestro oficio. Pero en una situación de "representación" existe una utilización del cuerpo, una técnica del cuerpo que es totalmente distinta. Se puede, pues, distinguir una técnica cotidiana de una técnica extracotidiana.³⁸

El objetivo de Barba es el de convertir el cuerpo del actor en un cuerpo artificial, un producto de entrenamiento.

³⁸ Barba , Eugenio y Savares Nicola. *Anatomía del actor*. (Tr. Edgar Cevallos). Edt. SEP, INBA, Universidad Veracruzana, GESA. Colección Escenología. México. 1988. p. 16

CAPITULO III

LOS MOVIMIENTOS EXPRESIVOS

Las nuevas técnicas teatrales en torno al trabajo actoral, han llevado a la necesidad de profesionalizar cada vez más el entrenamiento corporal. Las vías para ello son muchas y la gran ventaja con la que cuenta el actor hoy en día, es la posibilidad de escoger entre una mayor diversidad de alternativas, por ejemplo, danza, acrobacia, yoga, etc.

Eugenio Barba señala como prioritario el que cada actor formule su propio entrenamiento, con base en sus propias características físicas y los recursos del exterior, para mantenerse en forma. La elección del actor, por tanto, es libre.

Creo que una de las alternativas de entrenamiento más viable para el actor es la danza, que paralelamente al teatro, se ha preocupado por comprender a fondo el rompimiento formal y conceptual de los esquemas corporales, así como hacer mejor uso del espacio-tiempo en relación con otros cuerpos. “El arte dramático, ya sea cantado, en verso o en prosa, se desarrolla (como la danza) en el tiempo y el espacio”.³⁹

El movimiento en la danza se ejecuta libre, corresponde a un tema o acción y a la relación directa con la música. En el teatro el movimiento se realiza en similares circunstancias, pero también el ritmo del cuerpo se sujeta al ritmo de la palabra para generar una imagen que llene el espacio al mismo tiempo que el sonido de la voz; generalmente los movimientos se vuelven más lentos. La introducción de elementos dancísticos vuelve más visibles los movimientos en un evento teatral, completa y revela los símbolos que el razonamiento no alcanza a percibir. “La

³⁹ Ossona, Paulina. *La educación por la danza. Enfoque metodológico*. Ediciones Paidós. España. 1984. p. 21

danza es una gran exclamación silenciosa: expresa con los cuerpos, en el espacio, lo que no puede decirse con la lengua”.⁴⁰

La incorporación de las técnicas dancísticas en el entrenamiento del actor han generado más alternativas de movimiento sin dejar de recrear situaciones y sucesos cotidianos; lo que permite hacer la realidad, no describirla. “Danza es obra en acción. Su presencia antecede al teatro y lo acompaña sigilosa, para cuidarlo, preservarlo y completarlo”.⁴¹

En el teatro se pueden implementar, por tanto, dos tipos de movimientos: los movimientos comunes que habitualmente el ser humano emplea, y los que se construyen a partir de una abstracción o alteración del movimiento común. Los primeros movimientos los empleamos todos en forma ordinaria y los segundos los realizamos de manera exacerbada, por ejemplo: bailarines, acróbatas y deportistas. Para distinguirlos los llamaré: movimientos “naturales” y movimientos “artificiales” (entendiendo por artificialidad una forma alterada y diseñada de la realidad).

Los movimientos “naturales” son los que realizamos en todo momento y actividad, los llevamos acabo de manera espontánea. Estos movimientos son los que generalmente hacemos, nos ayudan a cubrir o realizar nuestras necesidades inmediatas porque los efectuamos desde que nacemos y los desarrollando a lo largo de toda nuestra vida. Los elaboramos de acuerdo a ciertas determinantes físicas, como el tamaño, el peso y la estatura de cada individuo, además de factores psicológicos y culturales.

⁴⁰ Dallal, Alberto. *El aura del cuerpo*. UNAM. México D. F. 1990. p. 29

⁴¹ *ibid.* p. 29

Con los movimientos naturales diseñamos nuestro patrón de conducta corporal, por ejemplo: nuestra manera de caminar, de sentarnos o de mover las manos; posturas y gestos que siempre realizamos y que nos caracterizan definiendo nuestra personalidad. “Podemos enumerar siete movimientos naturales del cuerpo: caminar, saltar, correr, arrastrarse, gatear, girar y rodar”.⁴² Estos movimientos pueden ser: rectos, curvos y ondulados, que a su vez pueden ser modificados con diferentes cualidades como: rápido, lento, cortado, vibrado y pueden ser rítmicos o arrítmicos. Las posibilidades de crear y combinar los movimientos del cuerpo son muy amplias y variadas.

Los movimientos “naturales” son formas corporales que se encuentran tan arraigadas a cada uno de nosotros porque las comenzamos a hacer desde que nacemos. Conforme vamos cambiando físicamente, y de acuerdo a cómo nos apropiamos de los hábitos y costumbres de nuestro entorno, las definimos. Muestran lo que somos y pensamos; son el reflejo de nuestra propia historia educativa y la manera en que hemos aprendido a percibir e integrarnos a la realidad.

Los elementos que contribuyen en la construcción de los movimientos “naturales” son muy diversos porque prácticamente todo influye en el cuerpo, ya que siempre se pasa por un proceso de interiorización, asimilación y representación de lo percibido y observado del exterior. Estos movimientos surgen generalmente de la imitación que realiza un individuo sobre otro: asumimos este proceso como un código de aprendizaje generacional indispensable para la comunicación. Su finalidad es ser entendidos por otros y que nosotros entendamos también a los demás para poder socializarnos.

⁴² Chao Carbonero, Graciela. *Coreografía*. Edit. Pueblo y Educación. Cuba. 1980. p. 5

La corporalidad del actor se basa en los movimientos “naturales” que son indispensables para dar el sentido literal de lo que se quiere comunicar.

En cuanto a los movimientos “artificiales”, podemos mencionar que son los que rompen los límites de lo inmediato o cotidiano para introducirse en una realidad simbólica. Los construimos como expresiones auténticas e individuales que permiten ver al cuerpo de una manera distinta porque eliminan las formas condicionadas, en el sentido que rompen con la lógica del espacio y del tiempo usual.

Los movimientos “naturales” se realizan de manera orgánica y espontánea, es decir, sin factores que motiven aparentemente el movimiento. En cambio, los movimientos “artificiales” se basan en el principio de intención porque se elaboran con un objetivo implícito al ser movimientos diseñados.

Los movimientos “artificiales” se estructuran bajo un diseño que exige por principio mayor atención del uso de cada parte del cuerpo. El trabajo muscular se desarrolla armónicamente, ya que se puede ejercitar cada parte del cuerpo en forma sucesiva creando movimientos con un alto grado de coordinación.

Al ser contruidos a partir de un diseño, estos movimientos “artificiales” pueden ser controlados con el fin de expresar algo organizado, con una idea preestablecida y una intencionalidad temática. Es necesario, por tanto, someter al cuerpo a un riguroso proceso que se logra a través de diversas técnicas de expresión corporal que contribuyen en desarrollar un propio ritmo interno, a despertar la imaginación y a liberar el cuerpo haciendo formas no convencionales. Con los movimientos “artificiales” se rompen y trascienden las figuras narrativas o directamente explicativas, logrando la conjunción estilizada y sintetizada de sensaciones, emociones e ideas.

Lo significativo e interesante del fenómeno teatral es que resulta gozoso por el contraste y alternancia de los movimientos “naturales” con los “artificiales”, logrando mayor dinamismo al representar situaciones de la vida cotidiana. Dichos movimientos se materializan en forma artística, es decir, adquieren dimensiones mayores al recurrir a lo plástico y a lo poético. “Lo teatral alude necesariamente a la actitud de representación, en donde los cuerpos se funden en una escena que es producto de la imaginación poética del ser humano”.⁴³

En el teatro ambos tipos de movimientos son aplicables dependiendo del género y estilo que se quieran representar. Su combinación favorece a que se pierda la literalidad de las cosas, pero tampoco se cae en una abstracción total que imposibilite al espectador entender el drama. Se resuelve el discurso a través de lo simbólico sin fragmentar la unidad del cuerpo y la palabra. Cuando el actor crea a partir de este contraste, se obtiene una plasticidad con figuras y símbolos, acciones rítmicas o pantomímicas sugiriendo formas y volúmenes no existentes, logrando así que el espectador las perciba y las vuelva existentes.

⁴³ Baz, Margarita. *Metáforas del Cuerpo. Un estudio sobre la mujer y la danza*. UNAM. México. D. F. 2000. p. 130.

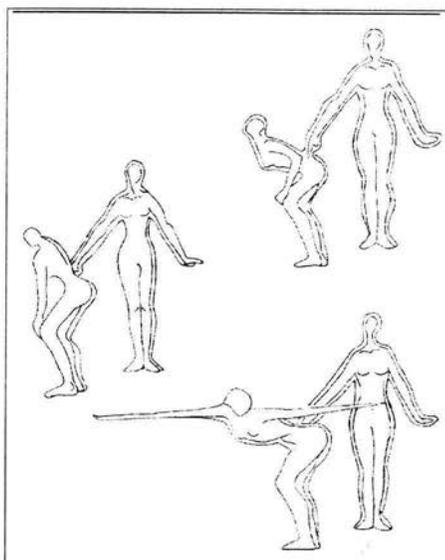


Figura 2 Diferencias entre los movimientos “naturales” y “artificiales”.

El actor con su técnica registra y sincroniza cada parte de su cuerpo y logra combinaciones más armónicas que cumplen con el sentido de lo que quiere interpretar.

La técnica lleva al actor al dominio de cada parte de su cuerpo y a reaccionar ante diversas situaciones. Su capacidad emotiva se amplía porque aprende a reconocer y transmitir sus emociones de manera consciente. Desarrolla, además, la capacidad de adaptación en todo espacio y tiempo, volviéndose más accesible a estímulos, abriendo su percepción y su poder para estructurar más fácilmente el carácter de un personaje. “Un actor a partir de su corporalidad puede crear el carácter de un personaje y su estado de ánimo”.⁴⁴

⁴⁴ Osson, *op. cit.*, p. 11

Para elegir los rasgos adecuados para un personaje se debe tomar en cuenta la reacción con la palabra (voz), las reacciones al discurso de otros personajes y las características con las que se quiera elaborar cada movimiento.

Las características consideradas como la base en el diseño de un movimiento son principalmente, Centro, forma, dirección, tensión, amplitud y velocidad. Y cada una de estas se forman con las siguientes variantes.

VARIANTES:

Amplitud: escasa, cerrada, grande y amplia.

Centro: pasivo, tendencia a caer, activo, centrado y de activo a pasivo.

Dirección: indefinida, vacilante, precisa, nítida, atrás o adelante, arriba o abajo.

Forma: redonda, muy recta y angular.

Tensión: poca, mucha e inconsistente.

Velocidad: lenta, rápida, media y decreciente.

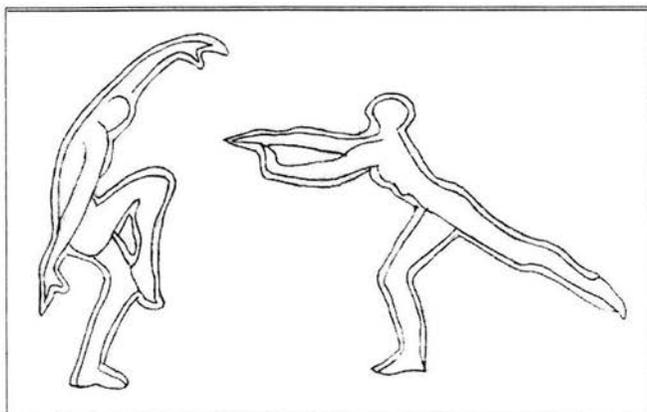


Figura 3 Amplitud: espacio abarcado por una cosa.

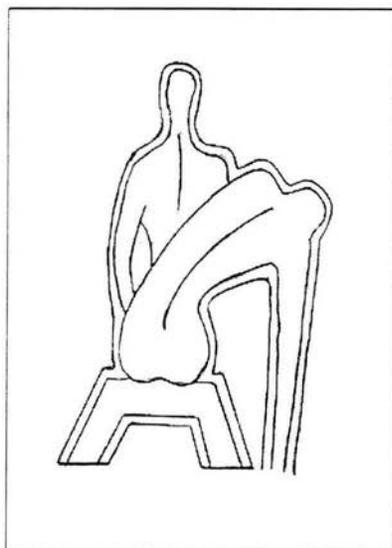


Figura 4 Centro: lugar en que se concentra o es más intensa que en otras cierta actividad.

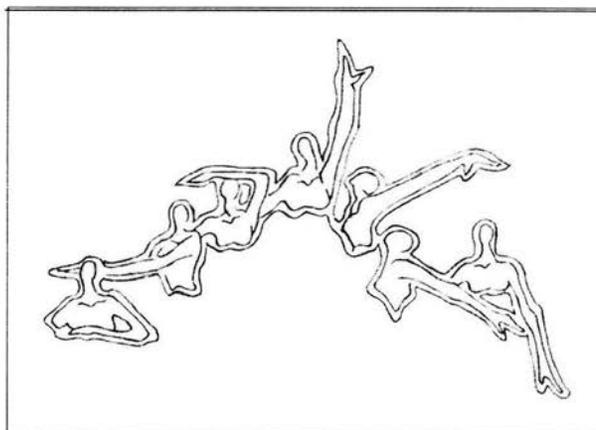


Figura 5 Dirección: inclinación u orientación de una cosa hacia un punto determinado.

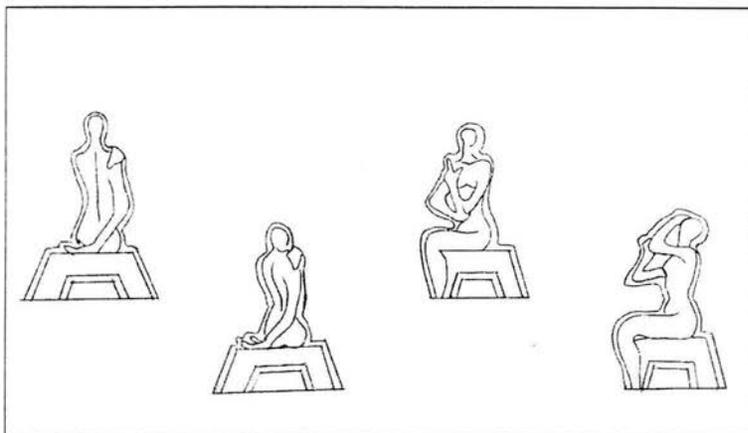


Figura 6 Forma: aspecto externo de los cuerpos.

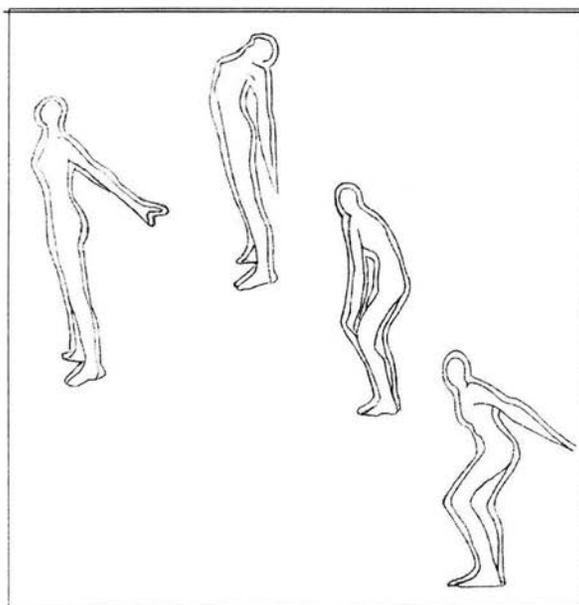


Figura 7 Tensión: estado de un cuerpo que recibe la acción de fuerzas contrarias.

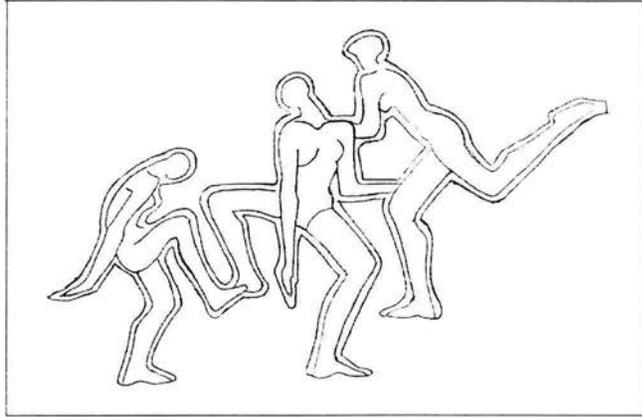


Figura 8 Velocidad: ligereza o prontitud con que se realiza una acción.

Por ejemplo, en una secuencia de movimientos “naturales” se traza una dirección recta y una velocidad lenta, la expresión emotiva podría ser la de un enamorado. Pero si en esta misma secuencia cambiamos a una velocidad rápida con una dirección zigzagueada, y precisamos en las piernas tensión, el movimiento se altera y se convierte en “artificial”. el contraste puede variar la emoción y el personaje pasar de un enamorado a un loco.

Las imágenes que se evocan con el cuerpo en el escenario a partir de la complementariedad de los movimientos “naturales” y “artificiales”, siempre reflejan los aspectos de la realidad humana bajo un concepto estético y creativo.

EJERCICIO ESCÉNICO

Propuesta para examen práctico complemento de la Tesina

Para fundamentar nuestra investigación teórica planteamos un ejercicio escénico con la intención de comprobar lo que hemos venido exponiendo, sobre la importancia de la corporalidad en el trabajo del actor. Así como la exposición y de los movimientos “naturales” y “artificiales” como formas distintas de expresión pero complementarias para la práctica escénica.

Tomando como base un fragmento de la obra *Hay que mantener siempre el fuego* de Xiomara Moreno, se desarrolla de la siguiente manera el ejercicio:

Se seleccionaron 20 movimientos básicos de tipo “natural” que ejecuta una actriz, a la par de un actor, que realizara los mismos 20 movimientos pero con las variantes que los transforman en “artificiales”.

La secuencia de estos movimientos se ira alterando en orden, con la intención de mostrar como en el teatro la combinación de ambos tipos de movimientos, enriquece aún más la representación escénica.

EL EJERCICIO ESTA DIVIDIDO EN TRES PARTES:

PRIMERA PARTE: dividida en 4 fragmentos

Fragmento 1

La actriz mostrará una secuencia de 20 movimientos “naturales”, en orden progresivo y regresivo(del movimiento 1 al 20 y del 20 al 1), sin texto.

Fragmento 2 y 3

La actriz con movimientos “naturales” desarrollara su secuencia, a la par de un actor que realizara esa misma secuencia de movimientos pero “artificiales”, ambos en forma progresiva y regresiva y sin texto.

Fragmento 4

La actriz conjunta sus movimientos con el texto.

SEGUNDA PARTE: Dividida en dos fragmentos

Fragmento 1

El actor realiza su secuencia de movimientos “artificiales” alternando el orden, la actriz solamente interpreta el texto.

Fragmento 2

La actriz realiza su secuencia de movimientos “naturales” alternando el orden establecido en el principio del ejercicio, interpretando el texto.

TERCERA PARTE: Un fragmento.

Fragmento único

Las secuencias tanto de la actriz como del actor se alteran y combinan entre los dos tipos de movimientos “naturales” y “artificiales”. La combinación de ambos movimientos y la interpretación del texto enriquecen la propuesta escénica.

CONCLUSIONES

Una de las grandes ventajas que tiene la carrera de Literatura Dramática y Teatro, es dar importancia tanto a los aspectos prácticos como a los teóricos y saberlos combinar. Lo que permite que los actores contemos con los elementos necesarios para poder elaborar un trabajo con el rigor requerido, para concluir una investigación.

La mitad de la investigación esta fuera de estas paginas, que se quedó en el proceso de elaboración del ejercicio escénico, en el que se muestran las diferencias entre los movimientos “naturales” y “artificiales” y su complementariedad para enriquecer más una representación. Todo ese trabajo es lo que al fin y al cabo llevo a llenar estas paginas.

Esta investigación al desarrollarla a partir de una inquietud muy personal, con toda la intención de encontrar respuestas que yo pudiera experimentar y confrontar a través de la práctica escénica, me confirmó el que un actor no debe dejar nunca de entrenarse, que debe buscar y establecer su propia metodología de entrenamiento y aplicación de la corporalidad.

Es evidente que el siglo XX marcó en todos los ámbitos del hombre una nueva manera de vivir el cuerpo, que considero aun no se termina de definir. Por lo que es importante que como actores, sigamos inmersos en las investigaciones que en torno al cuerpo se siguen formulando, compartiendo el interés por descubriendo lo que somos.

BIBLIOGRAFIA

- Alcázar, Josefina. *La cuarta dimensión del Teatro. Tiempo. Espacio y Video en la escena moderna*. Instituto Nacional de Bellas Artes, Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Teatral Rodolfo Usigli, Centro Nacional de las Artes, México, 1998. p. 135
- Artaud, Antonin. *El teatro y su Doble*. (Tr. Enrique Alonso y Francisco Abelenda). Editorial Hermes, México, 1997. p. 162
- Aslan, Odette. *El actor en el siglo XX. Evolución de la técnica, Problema ético*. (Versión Castellana de Juan Giner). Editorial Gustavo Gili, S.A., Barcelona, 1979. p. 361
- Bara, André. *La expresión por el cuerpo*. (Tr. Gabriel Zaad). Ediciones Búsqueda, Argentina B.A., 1975. p. 165
- Barba, Eugenio y Savares Nicola. *Anatomía del actor*. (Tr. Edgar Cevallos). Edt. SEP, INBA, Universidad Veracruzana, GESA. Colección Escenología. México. 1988. p. 252
- Baz, Margarita. *Metáforas del Cuerpo. Un estudio sobre la mujer y la danza*. UNAM. México. D. F. 2000. p. 245
- Bernard, Michel. *El cuerpo, un fenómeno ambivalente*. (Tr. Alberto Luis Bixio). Paidós. Técnicas y lenguajes corporales, España, 1994. p. 228
- Carlos, Solórzano, Gariel Weisz, et al. *Métodos y Técnicas de Investigación Teatral*. Col. escenología, Dirigida por Edgar Ceballos. UNAM/FFL y DGAPA, México, 1999. p. 95
- Cassier, Ernst. *Filosofía de las formas simbólicas*. (Fenomenología del reconocimiento, vol III) (Tr. Armando Morones) F.C.E, México, 1976.
- Gran Diccionario de la Lengua Española*. Prologo y edición De Francisco Rico, de la Real Academia Española. Larousse Planeta, S.A., Barcelona, 1996. p. 1856
- Chao Carbonero, Graciela. *Coreografía*. Edit. Pueblo y Educación. Cuba. 1980.
- Chejov, Michael. *Al actor. Sobre la Técnica de la Actuación*. (Tr. Antonio Fernández Lera). Alba Editorial, S.L, Barcelona, 1999. p. 238
- Dallal, Alberto. *El aura del cuerpo*. UNAM. México D. F. 1990. p. 158
- Denis, Daniel. *El cuerpo enseñado*. (Tr. Alberto Luis). Ed. Paidós Iberica S.A., Barcelona, 1980.p 201

- Freud, Sigmund. *Obras completas* (Tr. José L. Etcheverry). Volumen 1 (1886-99). publicaciones psicoanalíticas y manuscritos inéditos en vida de Freud. Amorrortu editores. Buenos Aires. 1991.
- Guerrero, Zamora Juan. *Historia del teatro Contemporáneo*. Volumen I. Juan Flors Editor. Barcelona. 1961. p. 430
- Grotowski, Jerzy. *Hacia un Teatro Pobre*. (Tr. Margo Glantz). Siglo XXI editores S.A., México. 1968. p. 233
- Gutierrez, Saenz Raul. *Historia de las Doctrinas Filosóficas*. Editorial Esfinge. México. 1990.
- Jara, José. Nietzsche. *Un pensador póstumo. El cuerpo como centro de gravedad*. Rubi (Barcelona): Anthropos Editorial; Valparaíso: Universidad de Valparaíso. 1998. p. 358
- K. Macgowan W. Melnitz. *Las edades de oro del Teatro*. (Tr. Carlos Villegas). Fondo de Cultura Económica. México. 1992. p. 347
- Meyerhold, Vsevolod. *El Actor sobre la escena* (Tr. Gegsa) Ed. Gaceta. México. 1986. p.316
- Meyerhold, Vsevolod. *Teoría Teatral*. (Tr. Agustín Barreno). Editorial Fundamentos. Madrid. 1986. p. 217
- Nicol, Eduardo. *Metafísica de la expresión*. F.C.E. México. 1974. p. 258
- Ossona, Paulina. *La educación por la danza. Enfoque metodológico*. Ediciones Paidós. España. 1984. p. 179
- Parent, Juan. *Un cuerpo propiamente dicho*. Universidad Autónoma del Estado de México. 1983. p. 155
- Pavis Patrice / Rosa Guy Introducción y notas. *Tendencias Interculturales y Práctica Escénica*. (Tr. Pilar Ortiz Lovillo). Col. escenología, Dirigida por Edgar Ceballos. grupo Editorial Gaceta S.A., México. 1994. p. 351.
- Rico, Bovio Arturo. *Las fronteras del cuerpo crítica de la corporeidad*. Editorial Joaquín Mortiz S.A de C.V, Grupo Editorial Planeta, México, 1990. p. 175
- Schilder, Paul. *Imagen y apariencia del cuerpo humano*. (Tr. Eduardo Loedel). Editorial Paidós Mexicana. S.A., México. 1994. p. 301
- Stanislavski, Constantin. *La construcción del personaje*. (Tr. Bernardo Fernández) Ed. Alianza. Madrid, 1984. p. 345
- Stoke, Patricia. *La expresión corporal*. Editorial Paidós, México. 1993. p.116
- Toro Del, Fernando. *Intersecciones: Ensayos sobre teatro, semiótica, antropología, teatro latinoamericano, post-modernidad, feminismo, post-colonialidad*. Iberoamericana, Madrid. 1999. p. 229