



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
FACULTA DE FILOSOFÍA Y LETRAS COLEGIO DE LITERATURA
DRAMÁTICA Y TEATRO

“INSTANTES DEL DESEO”
ESPECTÁCULO UNIPERSONAL DE DANZA TEATRO
APLICACIÓN DE UN METODO ACTORAL

INFORME ACADÉMICO

POR ACTIVIDAD PROFESIONAL

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE:

LICENCIADO EN LITERATURA DRAMÁTICA Y TEATRO

P R E S E N T A:

ULISES MARTÍNEZ MARTÍNEZ

México D.F.

2015



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.

“INSTANTES DEL DESEO”
ESPECTÁCULO UNIPERSONAL DE DANZA TEATRO,
APLICACIÓN DE UN MÉTODO ACTORAL
INFORME ACADEMICO POR ACTIVIDAD PROFESIONAL

ÍNDICE

Introducción

Justificación

Capítulo. I Formación teatral

1.1) Proceso de formación actoral en la Facultad de Filosofía y Letras

 La bioenergética como principio metodológico en la actuación

1.2) Bioenergética

1.3) Wilhem Reich

1.4) Análisis de carácter

1.5) Armadura Muscular: Estructura caracterológica defensiva

1.6) Objetivos de la bioenergética

1.7) Alexander Lowen

1.8) La Gestalt

 1.9) Principios de la Bioenergética aplicados al método de Actuación

1.10) Lectura corporal

1. 11) Respiración

1.12) Sensibilización Bioenergética

1.13) Estructura del método de actuación de Valencia

1.14) Estado de disponibilidad

1.15) Registro corporal en Bioenergética

1.16) Relajación Bioenergética

1.17) Relaciones dramáticas en el espacio

1.18) Creación del sentimiento

1.19) Uso dramático del objeto

- 1.20) trabajo de una anécdota y de los sueños
- 1.21) Los Rubios; obra de teatro del Director Rodolfo Valencia
- 1.23) Actuación en el CUT

Capítulo 2. Danza teatro

- 2.1) Orígenes
- 2.2) lavan
 - Doctrina del movimiento
- 2.3) Doctrina del espacio
- 2.4) Pina Baush
- 2.5) Adecuación del Método actoral a la práctica dancística
- 2.6) Aplicación del Método

Capítulo 3. Unipersonal “Instantes del Deseo”

- 3.1 Génesis del espectáculo
- 3.2 Planeación artística
- 3.3 Elección de elementos escenográficos
- 3.4 Uso y adecuación de los espacios
- 3.5 Presentaciones
- 3.6 Reflexiones generales sobre la recepción y alcances del espectáculo
- 4 .Conclusiones
- 5. Bibliografía y Notas
- Anexo 1. notas y comentarios de prensa
- Anexo 2. Invitaciones, programas de mano, cartas

“INSTANTES DEL DESEO”
ESPECTÁCULO UNIPERSONAL DE DANZA TEATRO
APLICACIÓN DE UN METODO ACTORAL
INFORME ACADEMICO

INTRODUCCIÓN

En este informe por actividad profesional, quiero dar testimonio del proceso de creación del unipersonal “Instantes del Deseo” pieza de Danza-Teatro de mi autoría. La travesía que ha surcado desde la planificación, su estreno en la ciudad de Barcelona, sus presentaciones tanto en el interior de la república como el extranjero y en mi natal Oaxaca. Con la finalidad de reflexionar sobre mi formación actoral adquirida en la carrera de Literatura Dramática y Teatro en La Facultad de Filosofía y Letras, y en el Centro Universitario de Teatro (CUT) ambas escuelas de la UNAM. Reconociendo que esta formación en conjunto fue y sigue siendo el punto de partida para la aproximación de un método de interpretación escénica, aplicable a mi trabajo profesional dentro del teatro y la danza.

También quiero exponer algunos principios de la danza teatro que me ayudaron a comprender la simbiosis del teatro y la danza enriqueciendo la manera de concebir el trabajo del intérprete como un creador escénico, que propicia encuentros sensibles con el espectador.

Con la finalidad de develar y compartir el misterio que encierra el fenómeno de la pasión. Entendiendo la pasión como ese conjunto de acciones que envuelven al ser humano en momentos claves de su quehacer, llevándolo en ese proceso embriagador y creativo; hacia eso que no podríamos dejar de hacer porque nos resulta profundamente necesario y urgente para nuestra vida, porque literalmente nos roba el alma.

JUSTIFICACIÓN

Durante mi formación dentro de la carrera de Literatura Dramática y Teatro empecé a tener una fuerte inquietud por la expresión corporal del actor. Aspecto que me fue conduciendo, por una parte, a tener un encuentro profesional con la danza de ese tiempo y por otra, a seguir por el camino de actuar en montajes profesionales de teatro. Situación que me permitió desarrollar un enfoque teatral y otro dancístico, que fui adquiriendo en los grupos profesionales de danza y de teatro... Esto me llevó a buscar intuitivamente una técnica que fusionara estos dos lenguajes.

Para mí, los movimientos y las acciones físicas conscientes o inconscientes que realiza el cuerpo del actor o bailarín en escena, son provocados por su intuición, su sensibilidad su historia corporal y su mente puesta de manifiesto en el tren de pensamiento que va elaborando de acuerdo a su situación. Entonces toda acción física interna o externa tanto en el teatro como en la danza forman parte del discurso escénico, de tal suerte que estos dos artistas, comparten la tarea común de construir una partitura de movimiento interno y externo del intérprete.

Es increíble la cantidad de datos que el cuerpo es capaz de proyectar en la vida cotidiana y en el escenario. Toda esta información se magnifica como si lo viéramos a través de una gran lupa y lo que se proyecta del ejecutante en gran medida es el resultado de la personalidad, es decir la estructura de su carácter, así, que en muchos casos podemos ver la organicidad y correspondencia de un lenguaje afín a lo que se quiere expresar o también por el contrario podemos ver la falta de congruencia o desarticulación que existe entre el lenguaje del cuerpo y la expresión verbal (texto) como producto también de una sociedad dividida entre la mente (el intelecto) y el cuerpo.

Cuando empecé a interesarme por el lenguaje no verbal para descifrar las posturas, alineaciones y posiciones defensivas del cuerpo. Vi que subyace una intención detrás del texto y de la expresión corporal. Los silencios o movimientos

corporales donde no existe la voz o no hay lenguaje verbal, siguen siendo parte del discurso escénico y también, como en la vida diaria, existen de forma anónima, porque tal vez, todavía no hemos inventado las palabras que alcancen a definir del todo la gama de sensaciones que el cuerpo experimenta y forman parte de nuestros estados de ánimo, pensamientos, sentimientos y deseos que habitan fuera o dentro de la palabra en tanto que somos cuerpos en un tiempo y espacio definido. De acuerdo a esta valoración, yo creo que tanto el movimiento como la palabra conforman un mismo nivel de construcción dramática dentro del discurso escénico. Uno apoya al otro y viceversa, no es más importante uno que otro.

Al interesarme en las disciplinas corporales: yoga, ballet, gimnasia y danza clásica, incursioné en la danza contemporánea. Al integrarme a este estilo de la danza, me encontré con un modo particular de enfrentarme a la creación escénica. En ella, casi la mayoría de las partes o cuadros de movimiento coreográfico se construían a partir del movimiento corporal propio del coreógrafo en cuestión, así como de la tendencia que le era afín. Que la experimentación, búsqueda o desarrollo de un lenguaje muchas veces se reducía a la expresión de la técnica y no se daba seguimiento a la línea de investigación de movimiento encontrada, bajo premisas que se habían realizado en el laboratorio por parte del director y cada uno de los intérpretes, y más bien, era una repetición de patrón propio de movimiento que se alejaba de lo que se quería abordar inicialmente. Entonces descubrí y fue más claro para mí, que tengo una herramienta. Ésta es la concepción de un método de actuación que tiene que ver con los mecanismos internos de la personalidad, con los condicionamientos y bloqueos de energía que impiden una comunicación efectiva con lo que queremos expresar y lo que nos impide expresar eso que queremos decir o deseamos.

Este método tiene que ver con la cosmovisión de desarrollo humanista basado fundamentalmente en la bioenergética, corriente desarrollada por Alexander Lowen a finales de la segunda guerra mundial. Esta corriente inspiró al maestro Rodolfo Valencia, en conjunto con otras teorías del desarrollo humano como la Gestalt a conformar un método de actuación que impartía y aplicaba tanto en sus cursos de actuación como de dirección escénica con los alumnos de la Licenciatura en

Literatura Dramática y Teatro. Este método en síntesis, proponía la exploración profunda del actor para descubrir las posibilidades de expansión del ser humano y consistía en realizar un trabajo profundo de autoconocimiento, con la finalidad de habitar plenamente el cuerpo. En un principio partía de conocer el proceso de la respiración y después de realizar un trabajo de reconocimiento y liberación de la energía personal. Iniciar el camino de adueñarse plenamente de recursos propios como creador escénico, procurando la proyección de su trabajo al conquistar una energía más relajada y una mejor presencia escénica.

Con este método encontré una vía de conocimiento que me permitió hacer un puente entre la vida interna y la vida en escena. Este puente es la investigación y sensibilización bioenergética que en conjunto con otras teorías del desarrollo humano que me ayudaron a descubrir la conexión entre el cuerpo y mis emociones.

Al compenetrarme del quehacer en la danza, me alejé un poco de los círculos formales del teatro y empecé a desarrollar otras habilidades a través del entrenamiento en técnicas tradicionales de movimiento dancístico; como el ballet, mima corporal, danza Butoh, contacto e improvisación y release. Al ir aprendiendo estas técnicas y estar más cercano a los círculos de la danza, descubrí que se me ubicaba, según las palabras de los bailarines; como un actor que bailaba o que tenía una forma diferente de abordar el movimiento y paradójicamente a veces, en los círculos de teatro, me consideraban como alguien que había renunciado al teatro por dedicarse a la danza. Entonces era un ejecutante que no encajaba en la etiqueta de lo que “debía ser” según los lineamientos tradicionales de la danza o el teatro.

Mi propósito en ese tiempo era encontrar los mecanismos internos del actor-bailarín que me permitieran expresar una transparencia y proyección escénica independientemente de si se está diciendo un texto o ejecutando una secuencia de movimiento. Pues para mí la premisa principal es tener claridad del discurso dramático en torno al conflicto del que he elegido hablar y sobre todo tener un amplio conocimiento del cuerpo como instrumento tanto físico, intelectual, sensitivo y emocional.

En el Capítulo I

Escribiré sobre el encuentro con el método de actuación del profesor Rodolfo Valencia como eje fundamental en mi formación actoral. Método basado en algunos principios de bioenergética. Dicha teoría propone un acercamiento basado en el estudio de la estructura caracterológica del ser humano, procurando un encuentro sensible consigo mismo a partir de indagar cómo se conecta el cuerpo con los sentimientos y emociones. Identificando aquello que produce conflicto. Reconocer de dónde viene para decidir qué hacer con eso. Y posteriormente trabajar los bloqueos emocionales y energéticos que impiden al actor contactar con sus emociones. Con base en estas investigaciones se propone un trabajo consigo mismo, donde el actor no busca construir un personaje y convertirse en otro. Sino que la premisa es conquistar y habitar el presente con sus propios recursos; de cuerpo, mente y alma. También una pequeña referencia de lo que significó haber trabajado en el montaje los Rubios bajo la dirección de Rodolfo Valencia.

En el Capítulo II

Escribiré sobre la Danza-Teatro para encontrar parámetros de comparación y análisis con respecto a la simbiosis de la danza y el teatro en temas muy específicos de mi interés. La danza expresionista como germen de la danza teatro. Y el trabajo de la coreógrafa Pina Baush como una de las principales exponente de la danza-teatro. Coreógrafa que produjo un impacto e inspiración como punto de partida para el encuentro con mi propio método de creación.

Capítulo III “Instantes Del Deseo”.

En este capítulo trataré de la creación, planificación de este espectáculo unipersonal. El planteamiento estético, la elección de los elementos escenográficos, su estreno, posteriores funciones, giras por el interior del país y el extranjero. Así como los alcances, logros y conclusiones derivadas de la experiencia profesional de este trabajo

CAPÍTULO I

FORMACION ACTORAL

Facultad de filosofía y letras

El método de actuación con fundamento en la bioenergética como principio metodológico

En el quinto semestre de la Licenciatura en Literatura Dramática tomé clases de actuación con el profesor Rodolfo Valencia y resultó ser una referencia muy importante para encontrar un método propio de actuación. Su método estaba basado en una profunda investigación de varias teorías del desarrollo humano fundamentalmente en la bioenergética, teoría desarrollada por Alexander Lowen y Wilhelm Reich y la Gestalt por Frederick S. Perls y seguidores de estas corrientes de terapia alternativa de los bloqueos de la energía en el organismo, debido a los problemas emocionales del ser humano.

Este conocimiento me permitió una base metodológica para mi trabajo de actuación. El método proponía la exploración profunda del ser humano y en consecuencia del actor para descubrir las posibilidades de expansión de su expresividad.

Reconocer que nuestra estructura caracterológica o armadura obedece a principios de conservación y sobrevivencia, que por una parte nos han sido útiles en la medida que nos han ayudado a mantenernos vivos y aptos para realizar lo que hemos necesitado, pero que también por el paso del tiempo, por otra parte se muestran como trabas del desarrollo, pues nos resultan insuficientes ante los diferentes cambios de la vida que está en un movimiento continuo y diverso. Estas trabas aparecen instalándose en el ser humano como bloqueos emocionales o de energía.

Valencia lo relacionaba con una andadera. Cuando era niño, “La andadera me ayudó a aprender a caminar al mismo tiempo que me protegió de caerme y lastimarme. Pero si al crecer y volverme adulto no suelto la andadera me

impedirá caminar y de inmediato, inevitablemente me hará caer” (Herrera 2006,175)

Una caída emocional (para continuar con la analogía) que no ha sido superada, sino simplemente cubierta con una enorme venda, hará que se limite mi movilidad. Un bloqueo es similar a la venda. La herida no ha sanado, sigue ahí y limita la capacidad de gozo para la vida. Es necesario quitar la venda para limpiar, desinfectar y dejar sanar. El proceso será muy doloroso, pero al final me devolverá la movilidad, el placer y la satisfacción que ello conlleva. (Herrera 2006,175)

Explicando por qué se basa en estas teorías y sobre todo en la sensibilización bioenergética el maestro Valencia expone lo siguiente:

A manera de introducción quiero aclarar ante la autoridad cultural y moral de este colegio de profesores universitarios, que no hago terapia con mis alumnos. En primer lugar porque no los considero enfermos, sino neuróticos normales como todo el mundo y en segundo porque los ejercicios que realizamos constituyen el cuerpo de una metodología de desarrollo humano que promueve un movimiento de represión-auto represión hacia un estado de liberación. (Valencia, notas sobre su curso de actuación, manuscrito) (Herrera 2006,182)

Cuando estamos en un estado de crisis lo que vivimos en nuestra vida cotidiana es la manifestación de un conflicto. Éste se suscita por el choque de una fuerza que se inclina a descubrir una nueva estructura de vida y responde a esos cambios que buscan conquistar libertad y plenitud, como necesidad de expansión de nuestro ser y en beneficio nuestro. En conflicto con otra fuerza que se inclina a quedarse con una forma ya probada que nos da seguridad, pero que no nos orienta o promueve al lugar que deseamos.

Pero cuando hemos decidido estar en escena como creadores escénicos nuestra tarea es procurar un conocimiento más amplio de nuestro cuerpo y mente para poder expresar el contenido del espectáculo, así como de sus conflictos intrínsecos de éste. Si por el contrario, el actor está bloqueado emocionalmente y es incapaz de afrontar eso que le aqueja, pensando ingenuamente que lo esconde, entonces definitivamente eso se verá reflejado por ese ser humano en un pobre manejo del instrumento (su propio cuerpo) que está presente en escena.

Bajo este acercamiento considero; que el trabajo del actor, no sólo consiste en aprender sus parlamentos, secuencias de movimiento, trazo o la construcción del “personaje” y sus circunstancias, que es lo que habitualmente se trabaja y se imparte en la escuela de actuación, sino que necesariamente tiene que realizar un trabajo más profundo de autoconocimiento, que consiste en habitar su cuerpo y enfrentar los problemas por los que atraviesa tanto a nivel personal como profesional. Por ejemplo, el bloqueo de su energía vital puede estar determinado por el hecho de no estar respirando adecuadamente, teniendo el prototipo de una respiración mínima o neurótica con un déficit de intercambio con el exterior, situación que le impide adueñarse plenamente de sus propios recursos como creador escénico y lograr una mejor proyección de su trabajo al descubrir los mecanismos de desbloqueo que hacen que fluya su energía vital para lograr mejor presencia escénica. Trabajar para superar los temores y prejuicios que impiden llegar a la esencia de los conflictos, significa trabajar con los problemas que nos conciernen, confrontarlos en un trabajo personal profundo con el fin de superarlos, para encontrar nuevas respuestas que nos permitan un camino que amplíe la concepción de la vida.

En congruencia con estos principios, el método de Valencia no se encamina hacia la construcción del personaje. Hace una propuesta diferente al actor, donde la invitación consiste en construir emociones y sentimientos con la absoluta consciencia de crear a partir de la persona que soy y hacer la lógica renuncia de convertirse en otro distinto de quien soy.

Al profundizar en este método me di cuenta que del temor de enfrentarme a mis propios miedos, circunstancias y formas aprendidas de comportamiento, pero encontré una vía de conocimiento que me permite una forma de trabajar y de estar en escena. Ésta es la investigación bioenergética aplicada a la actuación, como forma para conectar mi cuerpo con mis emociones.

BIOENERGÉTICA

El término bioenergética lo escuché por primera vez en voz del maestro Valencia y estaba muy relacionado con la concepción de su método de actuación.

El método se basa fundamentalmente en las teorías e investigación de Wilhem Reich de la Bioenergética en el organismo humano, y continuadas por sus discípulos y colaboradores Lowen y Pierrakos y los seguidores de esta corriente, de terapia alternativa de los bloqueos de la energía en el organismo, debido a los problemas emocionales del ser humano. (Valencia, "El cuerpo del actor", Conferencia) (Herrera 2006,156)

Como precursor de esta teoría abordaré a:

Wilhem Reich

La bioenergética está basada en los trabajos de investigación de Wilhem Reich. Psicoanalista y discípulo (junto con Ferenczi) favorito de Freud. Reich revoluciona con el *Análisis del Carácter* la forma del trabajo analítico con técnicas corporales. Además de brillante científico tenía el profundo sentido social que lo llevó a buscar una síntesis entre el psicoanálisis y el marxismo.

Reich nace en Austria en 1897 durante su juventud queda huérfano. Estudia medicina y después psiquiatría, luego es nombrado miembro de la sociedad Psicoanalítica de Viena. En 1927 publica la primera versión de *La Función del Orgasmo*. En 1928 se afilia al partido comunista austriaco y con otros analistas funda Sociedad Socialista de información y de investigaciones sexuales. Viaja a la URSS en 1929 y publica su libro *Materialismo Dialectico y Psicoanálisis*. En 1930 se traslada a Berlín. En 1933 se publica la primera versión del *Análisis del Carácter*.

Análisis del Carácter según Reich

Citando alguna referencia del catálogo del curso de *Análisis del Carácter* que impartía Reich en la New School For Social Research, Lowen dice:

Se hacía referencia a identidad funcional del carácter de una persona con su actitud corporal o estructura muscular. Entendemos en este caso por estructura el conjunto de tensiones musculares crónicas del cuerpo. Suele denominarse “armadura” porque sirve para proteger al individuo de las experiencias emotivas dolorosas y amenazantes. Lo defienden de los impulsos peligrosos de su propia personalidad y también de los ataques de los demás (Lowen.13 Bioenergética.2006)

El carácter consiste en una alteración crónica del yo a la que podríamos calificar de rigidez. Es la base de la cronicidad del modo de reacción característico de una persona. Su significado es la protección del yo contra los peligros exteriores e interiores. Como mecanismos de protección que se ha hecho crónico, puede denominarse con todo derecho una coraza. Esta coraza significa inevitablemente una disminución de la movilidad psíquica total, disminución mitigada por relaciones con el mundo exterior, no condicionadas por el carácter y por ello atípicas. Existen en la coraza “brechas” a través de las cuales se envían al exterior y se retraen, como pseudópodos, intereses libidinales y de otros tipos. Sin embargo, debe concebirse la coraza como algo móvil. Opera conforme al principio del placer- displacer. En situaciones poco placenteras, la coraza aumenta; en situaciones placenteras, disminuye. El grado de movilidad caracterológica, la capacidad de abrirse a una situación o de cerrarse ante ella constituye la diferencia entre la estructura de carácter sana y la neurótica. Prototipos de un acorazamiento patológicamente rígido son el carácter compulsivo con bloqueo afectivo y el autismo esquizofrénico, que tienden hacia la rigidez catatónica. (Reich, Análisis... 1949,159)

Así el carácter se presenta como una defensa ante los peligros del medio para el yo. Escuchamos frecuentemente a las personas criticadas por su mal humor decir “es que yo soy así” o “es mi manera de ser”, como si se tratara de una predestinación inevitable. Reich nos indica que el sujeto no identifica estas constantes como un síntoma, sino como parte integral de su personalidad. Sus observaciones le mostraron que estos rasgos de carácter eran una defensa en la terapia, que mientras no se derrumbaran impedirían el avance del trabajo. El análisis del carácter buscaba primero eliminar las resistencias para después comenzar el análisis propiamente dicho. Las resistencias se presentan de varias formas, como ideas preconcebidas o prejuicios, comportamientos repetitivos, formas de expresión etc.

Armadura muscular –Estructura caracterológica defensiva

El carácter se muestra en el cuerpo, como una estructura de tensiones musculares crónicas. Estas tensiones se interpretan como bloqueos del flujo de la energía originados por la supresión de impulsos que pueden llevar a un peligro. Estos peligros pueden ser por ejemplo, el ser rechazados por el entorno social, la frustración etc...así que el organismo reprime los impulsos como una defensa. Como estas pulsiones son reprimidas en un nivel inconsciente al igual que las respuestas del carácter, el paciente no las identifica como un síntoma y ni siquiera las puede hacer conscientes. Pero su existencia es tan real que provoca reacciones concretas en la salud, desde deformaciones corporales hasta enfermedades relacionadas a ellas (por la gran presión muscular constante sobre los órganos vitales)

Además de las tensiones musculares crónicas.

Observó la tendencia común de los pacientes a retener la respiración y reprimir la exhalación para controlar sus emociones. Y llegó a la conclusión de que la retención del aliento contribuía a disminuir la energía del organismo al reducir sus actividades metabólicas, lo cual a su vez reducía la producción de ansiedad. Por tanto, el primer paso de Reich en el procedimiento terapéutico consistía en hacer que el paciente respirase con facilidad y profundidad. (Lowen, Bioenergética, 18-19)

Objetivos de la Bioenergética

La bioenergética considera al ser humano como una unidad de conciencia, producto de la interacción de diferentes campos de energía.

La ciencia actual está de acuerdo en que aquello que ocurre en el cuerpo afecta a la mente y viceversa. La bioenergética va un paso más allá, en ella los procesos energéticos que existen en el cuerpo y las tensiones musculares, determinan lo que ocurre en la mente. De ahí la necesidad de estimular el cuerpo a través de diferentes técnicas, en las cuales se utiliza la respiración, con sus diferentes métodos (Relajación, Meditación, Hiperventilación etc.), pues tanto la respiración como la libertad del movimiento son indispensables para el desarrollo armónico del cuerpo.

“La bioenergética ayuda al individuo a recuperar la unidad cuerpo - mente (fragmentado por nuestra cultura y educación). También posibilita la salud emocional y un mayor goce en la vida corporal. Para Alexander Lowen, el objeto de la bioenergética es ayudar al hombre a reconquistar su naturaleza primaria, que es la condición de la libertad, en el estado de gracia y la calidad de la hermosura. Libertad, gracia y belleza son los atributos naturales de todo organismo animal.

La libertad consiste en la ausencia de trabas internas a la expansión de los sentimientos. La gracia es la expresión de esa expansión y la belleza es la manifestación de la armonía interior que engendra dicha expansión. Son valores que denotan y evidencian un cuerpo sano y por tanto una mente sana también (Lowen, Bioenergética, 42)

La bioenergética se propone ayudar al individuo a abrir su corazón a la vida y al amor. No es tarea fácil, por cierto. Porque el corazón está bien protegido en su jaula ósea y con fuertes defensas psicológicas y físicas. Es preciso entender y trabajar sobre estas defensas para lograr nuestra meta. Pero si no las alcanzamos el resultado es trágico. Pasar por la vida con el corazón cerrado es como atravesar el océano aprisionado en el casco de una nave. El alcance, la aventura, la excitación y la gloria de vivir están más allá de la visión del individuo.

La bioenergética es la aventura del descubrimiento de sí mismo. Se diferencia de otras exploraciones análogas por el campo del yo, porque trata de entender la personalidad humana en función del cuerpo. (Lowen, Bioenergética, 42)

La bioenergética sugiere ejercicios que coinciden con las posturas del yoga y utiliza prácticas de desbloqueo y expansión, muy parecidas a las meditaciones dinámicas y catárticas de oriente.

Alexander Lowen

Lowen fue discípulo de Reich de 1940-1952. Se conocieron en la New School for Social Research de New York, donde Reich impartía un curso sobre análisis del carácter.

Para Lowen la importancia central no es únicamente el aspecto sexual. Pareciera una fijación heredada de los planteamientos freudianos que parecen dar al sexo el papel único y preponderante de los problemas psíquicos, planteamiento que probablemente es producto de la excesiva censura sobre el tema en su época. Con Lowen las investigaciones avanzan dejando la energía y su regulación como centro, no sólo de la descarga en el sexo, sino en toda actividad vital.

El curso de Reich finalizó en enero de 1941; entre esa fecha y el inicio del tratamiento de Lowen por Reich siguieron en contacto, pues además de participar en los seminarios clínicos sobre terapia analítica del carácter dirigidos por Theodore Wolfe (el más cercano colaborador de Reich), Lowen frecuentaba el laboratorio donde Reich organizaba seminarios. En una de esas visitas lo instó a someterse a un tratamiento terapéutico. En ese tiempo Reich llamaba a su método “Vegeto-terapia Analítica del carácter”.

El tratamiento tuvo un receso en 1944 y Lowen, al no poder ingresar por entonces a ninguna escuela médica, tomó un curso de anatomía fundamental en la Universidad de Nueva York. Su terapia se reanudó en 1945, fue por entonces que atendió a su primer paciente como terapeuta reichiano.

Después de dos años como terapeuta reichiano en 1947 parte con su esposa para incorporarse a la escuela médica de la Universidad de Ginebra Suiza. Se graduó en 1951 como doctor en medicina.

En 1953 se asocia con el doctor John C Pierrakos quien era terapeuta reichiano, había tomado terapia y se consideraba partidario de Reich. En menos de un año se unió a ellos el Dr. William B. Walling con formación similar a Pierrakos.

El resultado inicial de esta asociación fue un programa de seminarios clínicos, en los cuales presentábamos personalmente a nuestros pacientes con el objeto de lograr una comprensión más honda de sus problemas, mientras enseñaba al mismo tiempo a los demás terapeutas los conceptos en que se basaba el enfoque corporal. En 1956 surgió formalmente el Instituto de Análisis, como organización sin fines lucrativos para llevar a cabo estos fines. (Lowen, Bioenergética, 36)

La solución consistía en comenzar de nuevo la terapia pero ya no podía acudir a Reich y por otra parte no tenía fe en otros terapeutas reichianos. Como estaba convencido de que el enfoque tenía que ser corporal, opté trabajar con mi socio John Pierrakos en una acción común, puesto que era superior a él tanto en edad como en experiencia. Y así fue cómo surgió la idea de la bioenergética en el trabajo que juntos emprendieron sobre mi propio cuerpo. (Lowen, Bioenergética. 37)

La terapia con Pierrakos duro casi tres años. Durante el trabajo sobre sí mismo Lowen desarrolló las posturas y ejercicios básicos que hoy se utilizan en la bioenergética.

El primer concepto netamente de bioenergética surgió de un cambio en el método reichiano, que consistió en comenzar trabajando de pie (el trabajo de terapia reichiano era acostado). De esta forma nueva surgió el concepto de “asentar los pies sobre la tierra” que implica además de un aumento del flujo energético en las piernas, una correspondencia directa con la relación de contacto que vive el sujeto con relación a la realidad.

A diferencia del abandono que tuvo Reich del análisis del carácter por el trabajo de Orgón, (El orgón o energía orgánica es una idea propuesta en la década de 1930 por Wilhem Reich para describir una fuerza vital universal, idea descartada por los científicos)

Lowen piensa que a pesar de la gran importancia que tenía trabajar sobre las tensiones musculares, igualmente se debía realizar el análisis cuidadoso del modo habitual de ser y del comportamiento del individuo. Su trabajo en ese sentido lo lleva a establecer una correlación entre la dinámica psicológica y física de los patrones conductuales. Estas investigaciones se publicaron en 1958 bajo el título de “*The Physical Dynamics of Character Structure*”.

Años después del término de su terapia con Pierrakos, Lowen estaba satisfecho con sus logros y, sin embargo, era consecuente de que no había logrado solucionar totalmente sus problemas, ni sentía haber llegado al final de su crecimiento. Esto le llevaba a la comprensión de que no hay un “estado de gracia” ni un término absoluto al que lleve una terapia eficaz. El sentido de la terapia bioenergética es dar al paciente, al término de su trabajo, una libertad y responsabilidad sobre su propio bienestar y crecimiento. Lowen ha seguido trabajando los ejercicios bioenergéticos tanto con sus pacientes como en soledad y ha seguido obteniendo resultados en su personalidad y su salud general.

*“Mis trabajos, estudios y escritos sobre mis experiencias personales y las de mis pacientes me han llevado a una sola conclusión: **la vida de un individuo es la vida de su cuerpo.**” (Lowen, Bioenergética, 41)*

Es claro que las restricciones presentes en las funciones vitales no son de ningún modo voluntarias. Son producto de la búsqueda de la sobrevivencia en un medio ambiente y en una cultura que niega al cuerpo en aras del poder del prestigio y las posesiones. El individuo se ve obligado a aceptar estas restricciones buscando la aceptación, son inconscientes ya que se han convertido en una segunda naturaleza y forman parte de su modo habitual de ser en el mundo. Así se fundamenta un concepto básico en Lowen: **La traición al cuerpo.**

Como el cuerpo viviente incluye la mente, el espíritu y el alma, vivir plenamente la vida del cuerpo es ser mental, espiritual y anímico. Si fallamos en estos aspectos de nuestro ser, es que no estamos plenamente en nuestro cuerpo o con él. Lo tratamos como un instrumento o máquina. Sabemos que si se quiebra o estropea, tenemos problemas. Pero lo mismo podemos decir del automóvil que tanta falta nos hace. No estamos identificados con nuestro cuerpo de hecho lo hemos traicionado. Todas nuestras dificultades personales derivan de esa traición, y tengo para mí que lo mismo ocurre con nuestros problemas sociales de origen análogo en su mayor parte. Lowen, Bioenergética, 41)

La Gestalt (Frederick Perls.)

Otra de las corrientes que ayudó al método de Valencia es la Gestalt, pues introduce la idea de mencionar la Unidad como objetivo y campo de estudio.

Kurt Koffka uno de los máximos representantes de la Gestalt menciona:

No puede ignorar (La psicología de la Gestalt) el problema espíritu/cuerpo y vida/naturaleza, ni tampoco puede aceptar que estos tres dominios estén separados unos de otros por abismos insalvables. Es aquí donde debe ponerse de manifiesto la virtud integrativa de nuestra psicología (CIT. En Psicología, Ideología y Ciencia 272)

El término alemán Gestalt carece de equivalente en español,

“Se le traduce, con reservas, por; estructura, organización, forma o configuración; en un sentido amplio, hace referencia a una integración de elementos en oposición a la suma de sus partes.” (Psicología, Ideología y Ciencia. 274)

Es una corriente proveniente de Alemania. Max Wertheimer es el iniciador.

La Gestalt va en contra de la aspiración conductista de igualarse a la física, para igualar metas equiparables a ella. Es enemiga del materialismo mecanicista. Tiene cercanía con diferencia de tonos y matices con el espiritualismo y vitalismo.

Sería una psicología llamada a salvaguardar los valores, tomar en cuenta lo espiritual y a demostrar la unidad fundamental e indisoluble de la naturaleza y el espíritu.

Se basa en tres principios fundamentales:

1) Ley de la organización y la estructura. Surge a partir de la observación de fenómenos perceptivos que ponían en entredicho la certeza de las percepciones: ilusiones ópticas, movimiento aparente, etc. Estos fenómenos ponían en crisis los intentos de explicar la percepción como el resultado de la suma de los estímulos parciales que proporcionaban las sensaciones. Se ubica, por tanto, a la percepción como dato primero que se da ya organizado y con significación.

2) La ley de la pregnancia o de la buena forma. La percepción es siempre la mejor posible en consideración a la totalidad de los factores coexistentes en el campo en un momento determinado. Por tanto la percepción estaría supeditada a atributos dados, como simetría, simpleza, cualidad geométrica, etc.

La percepción se formaría instantáneamente y de manera independiente a cualquier cosa ajena al campo.

3) Principio de Isomorfismo. Expresa que si la percepción se da como totalidad organizada, el sistema nervioso que posibilita y soporta la percepción debe funcionar de igual manera. Aunque toman en cuenta la participación del sistema nervioso, para los gestaltistas la corteza cerebral es el único campo de fuerza que se mantiene constantemente en equilibrio.

Resumiendo, en la Gestalt importa el estudio de la conducta y de la experiencia, pero siempre consideradas como un todo. Por tanto el estudio holístico

implica que los fenómenos psicológicos no deben ser aislados de su entorno ni fragmentarlos en pequeñas partes ya que esto destruye sus características unitarias.

Haciendo una relación del enfoque holístico hace que Valencia, lo incluya en el trabajo de las relaciones dramáticas en el espacio, donde Valencia nos enseña que cada cambio de un actor en el espacio marca una nueva relación, una analogía entre la forma de la metodología teatral de Valencia y los postulados gestálticos:

Cuando la persona recibe un estímulo, éste no sólo afecta una determinada área, sino que impacta la globalidad del campo, ya que todo tiene que reaccionar para restablecer el equilibrio perdido con la captación de dicho estímulo. (Zepeda, Introducción a la Psicología.2005. 28)

En el estudio de los fenómenos totales los gestalistas analizan tanto lo relativo a la forma como lo que pertenece al fondo.

Valencia estudió con uno de los más reconocidos terapeutas gestálticos, Frederick Perls, quien realizó profundas investigaciones y amplió el desarrollo de la corriente de la Gestalt.

Según Perls, la civilización moderna conduce de forma inevitable a la neurosis ya que obliga a las personas a reprimir sus deseos naturales y, por tanto, los frustra en su tendencia innata a adaptarse biológica y psicológicamente a su entorno. En consecuencia, aparece la ansiedad neurótica. Perls sostenía que el descubrimiento intelectual de lo que al paciente le está sucediendo es insuficiente para curar el *trastorno*, por lo que elaboró ejercicios específicos pensados para mejorar la consciencia de la persona sobre su emoción, estado físico y necesidades reprimidas, a través de estímulos físicos y psicológicos del ambiente.

Valencia recuerda que Perls (a quien conoció ya bastante mayor) trabajaba mucho sobre los sueños. Parte de este trabajo es apreciable en su libro *Sueños y existencia*.

Releyendo este libro me es más claro cómo funcionaban en cada uno de nosotros como alumnos de actuación, los mecanismos y figuras de cada uno de nuestros sueños.

Cuando ubicábamos nuestros sueños en presente, Valencia nos hacía reconocer una gran cantidad de señales sobre lo que cada quien es y sobre todo cómo sacar y afrontar los conflictos internos que nos tenían atorados y nos impedían ser asertivos en nuestro manejo de emociones.

La Terapia Gestáltica es un enfoque existencial lo que significa que no nos ocupamos únicamente de tratar síntomas o estructuras de carácter, sino más bien de la existencia total de la persona. En los sueños, en mi opinión, es donde está más claramente expuesta la existencia y los problemas de la existencia. (Sueños y existencia 2011 pag73)

Freud llamó a los sueños la Vía Regia, el camino real hacia el inconsciente. Yo creo que es el camino real hacia la integración. Yo nunca sé qué es lo "inconsciente", pero sé definitivamente que el sueño es la producción más espontánea que tenemos. Nos llega sin nuestra intención, voluntad o deseo. El sueño es la expresión más espontánea de la existencia de un ser humano. No hay nada tan espontáneo como el sueño. El sueño más absurdo no nos impacta en el momento mismo como algo absurdo: sentimos que es lo verdadero. Hagamos lo que hagamos en la vida, siempre está presente algún tipo de control o interferencia deliberada. No ocurre lo mismo con los sueños. Cada sueño es una obra de arte, más que una novela o que un drama. El que sea o no buen arte, es asunto aparte. Pero siempre hay mucho movimiento, peleas, encuentros y todo tipo de cosas. Ahora bien, si mi suposición es correcta y desde luego creo que lo es, todas las partes diferentes del sueño son fragmentos de nuestra personalidad. Ya que nuestro objetivo es hacer de cada uno de nosotros una persona entera, unificada, sin conflictos; lo que debemos hacer es juntar todos los fragmentos del sueño. Debemos *re poseer* estas partes proyectadas, las partes fragmentadas de nuestra personalidad. Debemos *re poseer* el potencial escondido que aparece en el sueño (.Perls Sueños y Existencia 2011 pag.74)

Principios Fundamentales del Método de Actuación del maestro Valencia

Valencia nos decía en clase que dentro de nosotros están todas las posibilidades del ser "desde el santo hasta el criminal". Misma teoría que sustentan los estudiosos del comportamiento que dicen que al nacer somos como una hoja en blanco, y que el ambiente en que nos desarrollamos nos va moldeando y dirigiéndonos a una forma determinada. Sin embargo hoy día no hay alguien que pueda decir absoluta y

tajantemente que la carga genética no aporta a la personalidad del sujeto. De un modo o de otro, es innegable que la sociedad, la familia, la educación y muchos otros aspectos van formando la personalidad.

Por otro lado, esta formación se va dando tanto por estímulos negativos como por estímulos positivos. Un estímulo positivo hace que ante una reacción, el niño reciba un premio, una felicitación o una muestra de cariño de sus padres que dan placer, y hacen que el niño busque repetir la acción que relaciona con una satisfacción.

En el otro extremo encontramos la situación donde el comportamiento cambia al encontrar el rechazo o el castigo ante una acción. Cuando el niño se enfrenta a una situación desagradable, busca lógicamente una defensa ante el dolor o a la frustración. Esa defensa ayuda a la sobrevivencia física y psíquica del niño. La problemática viene cuando estas reacciones se estructuran rígidamente en la personalidad limitando las formas de desenvolvimiento en la vida.

En la vida una actitud positiva de dar, es posible sólo cuando el organismo funciona como una unidad total cuando las excitaciones plasmáticas y sus correspondientes emociones pueden pasar libremente por todos los órganos y tejidos. En cuanto un solo bloqueo inhibe esta función, la expresión de dar se ve perturbada. Entonces tenemos niños que no pueden entregarse con plenitud a sus juegos, adolescentes que fracasan en sus estudios, adultos que se desempeñan como un automóvil con el freno de emergencia colocado. El observador tiene entonces la "impresión" de pereza, despecho o incapacidad. El individuo que sufre el bloqueo se experimenta así mismo como "fracasando a pesar de todos sus esfuerzos". Traducido a nuestro lenguaje expresivo de lo viviente, eso significa: El organismo comienza siempre, correctamente desde el punto de vista biológico, con la realización, es decir, con el fluir y el dar. Durante el pasaje de las excitaciones orgánicas a través del organismo, sin embargo, el funcionamiento se inhibe y con ello la expresión de "realización gozosa" se convierte en un automático "No, no quiero". Esto significa que el organismo no es responsable por su falta de realización (Reich, Análisis 1949,387)

Un bloqueo se muestra en dos formas correspondientes. Por un lado como una tensión muscular crónica que reduce la movilidad; y por el otro, en una reacción constante, que se repite en todas las situaciones. Esta forma de la sensación de rigidez en el comportamiento que comúnmente interpretamos como "la personalidad de la persona" porque "él es así".

La cuestión es, que cuando asumimos “ser así” equivale a la total limitación del sujeto para la vida. Si un padre es muy enojón o muy seco entonces no puede mostrar cariño a su hijo recién nacido o por lo menos no totalmente. Una personalidad “sana” tiene la capacidad de reaccionar de diferente forma ante diferentes circunstancias.

Es evidente la importancia que tiene en el trabajo del actor la eliminación de los bloqueos para lograr una profunda interpretación. Hablando de la Línea Ininterrumpida (un proceso interno), Stanislavsky ya la menciona en relación a las tensiones musculares, y éstas como bloqueos de la energía:

Su atención física ha sido atraída al movimiento de energía a través de una red de músculos. Esta misma clase de atención debe fijarse en hallar puntos de presión en el proceso de relajar nuestros músculos. ¿Qué es la presión muscular o espasmo excepto energía en movimiento que es obstruida?... Es importante que su atención se mueva en compañía constante con la corriente de energía, porque esto ayuda a crear una... línea ininterrumpida, que es esencial en nuestro arte. (Stanislavski, *Manual del actor*, 29)

Es importante especificar que se busca eliminar el bloqueo para liberar los medios expresivos y la capacidad para el placer pues la bioenergética establece que la seguridad, la capacidad de amar, etc., están en nosotros, todos lo poseemos naturalmente. No es posible que alguien nos entregue la seguridad, porque siempre ha estado en nosotros mismos, lo que pasa es que no estamos en contacto con ella. El trabajo propuesto está encaminado en recuperarnos, reaprendiendo el camino.

Existen tres elementos principales de los que se sirve la bioenergética para eliminar los bloqueos: la lectura corporal, respiración y ejercicios corporales.

Lectura Corporal

“Siempre decimos dónde estamos inclusive cuando trato de ocultarme, lo que muestro es que me oculto” Valencia clarifica de este modo que todo lo que hacemos, cómo hablamos, nos movemos o cómo nos relacionamos expresa mucho de nosotros. ¿Considerar esto es importante para un actor?

Este conocimiento es básico en el trabajo de bioenergética. Un terapeuta bioenergético realiza una lectura como diagnóstico preliminar, pues nuestra historia está escrita en nuestro cuerpo.

Lo que siente el hombre puede también leerse en la expresión de su cuerpo. Las emociones son hechos corporales, son literalmente movimientos o alteraciones dentro del cuerpo, que generalmente se traducen en alguna acción exterior. La ira produce tensión y, como hemos visto una carga en la parte superior del cuerpo “Pero es mucho más lo que revela el cuerpo. La actitud de una persona hacia la vida o su estilo individual se refleja en la forma en que se conduce, en su porte y en la manera en que se mueve.” (Lowen, Bioenergética 53).

Esta técnica requiere de gran poder de observación y de imaginación para visualizar el estado del sujeto, así como de estudio de las estructuras más comunes. Esta lectura corporal toma en cuenta principalmente dos aspectos de la expresión.

El lenguaje del cuerpo puede dividirse en dos partes. Una trata de las señales y expresiones corporales que proporcionan información sobre el individuo; la segunda, de las expresiones verbales basadas en funciones del cuerpo. (Lowen, Bioenergética, 78) año 2006

Podemos encontrar en la estructura corporal la expresión de los conflictos en la personalidad del sujeto, viendo que hay una contraposición entre diferentes partes del cuerpo, que no muestran unidad, en los casos más graves parecieran no pertenecer a la misma persona (talla de adulto y extremidades pequeñas y frágiles, cuerpo desarrollado de mujer con voz y movimientos de niña, etc.); pero estos conflictos también se presentan en choques entre rasgos de personalidad (personalidad sombría y rígida con explosiones infantiles, por ejemplo).

Hablamos de etapas de desarrollo que no se cumplieron. “Déjalo, es que no tuvo infancia” es una frase popular que refleja gran verdad. El desarrollo humano está dado en etapas precisas que tienen una función. Si por alguna represión alguna de estas etapas no fue desarrollada, el impulso y la necesidad que busca satisfacer no es eliminada. Se entierran y se alejan de la conciencia, pero siguen activas en la parte profunda de la personalidad y brotan cuando se les presenta la oportunidad; sólo que al estar descontextualizadas a su propio tiempo, se muestran como desviaciones de

las inclinaciones naturales. Al no estar integrado a la personalidad “están aislados y enquistados como cuerpos ajenos y extrínsecos al ego.” (Lowen, Bioenergética, 55)

Éste es el material en el que el terapeuta bio-energético puede leer la vida anterior de una persona. Basado en esta lectura, podrá hacer un diagnóstico preliminar, lo que le permitirá poder plantear el mejor acercamiento a la problemática particular del individuo.

Si lo trasladamos al trabajo con el actor, es también una herramienta muy útil para conocer en donde se encuentra, lo cual nos puede llevar a comprender la problemática que le impide la expresión y ayudarla a superarla. Valencia durante las verbalizaciones en clase, observa la expresión y la postura del cuerpo del actor para poder penetrar más allá del discurso verbal, y así llegar después a hacerles proposiciones que lleven al sujeto a darse cuenta de las cosas que no puede hacer conscientes, pero que están escritas en su estructura corporal.

Una frase muy famosa que repetía mucho el maestro Valencia y de la cual inclusive hacíamos constantes bromas era “qué hay ahí” y era la invitación a que por cuenta propia descifráramos el conflicto que se manifestaba y se hacía presente en nuestro interior.

Respiración

Usamos la respiración consciente como nuestra herramienta básica: lazo de unión entre el ser y lo otro. Entre el ser y el otro. Vehículo a la conquista del presente, de ese instante que apenas nombrado ya es pasado, y que ofrece una posible solución a la mecanización del actor y al misterio de la proyección del actor: lazo de unión entre éste y su otro compañero de juego, el espectador, cuya mirada da sentido al acontecimiento (Valencia, “El cuerpo del artista”. Conferencia) (Herrera2006, 178)

La respiración se divide en dos formas la respiración anaeróbica y la aeróbica. La segunda incluye la ruptura de la glucosa a través de una serie de reacciones en las cuales finalmente interviene el elemento oxígeno. La primera ocurre en ausencia del oxígeno y es típica de muchos microorganismos, aunque también puede presentarse en organismos superiores.

Los principios de ambas son similares, ambas son procesos exergónicos (liberan energía), en ambas ocurre una serie de reacciones químicas de oxidación y reducción. Las células extraen energía a través de la oxidación de una molécula de combustible como la glucosa. El ATP (Adenosín trifosfato), sustancia para la liberación de energía, producido por la respiración celular se utiliza, como ya mencionamos al hablar de la energía, en todos los tipos de reacciones bioquímicas en la célula, que es por supuesto el asiento primario de la respiración; pero los animales superiores han tenido que evolucionar y desarrollar mecanismos más elaborados para el intercambio de oxígeno.

En los mamíferos la respiración externa incluye dos fases principales. En una la respiración se encarga de poner el aire con oxígeno en íntimo contacto con el epitelio húmedo de los pulmones, en donde se realiza el intercambio respiratorio. En la otra fase, el oxígeno y el anhídrido carbónico se transportan hacia las células de respiración y desde ellas. Como acabamos de ver, esta segunda fase es la función primaria del sistema circulatorio. (Baker y Allen, Biología e investigación científica. 2006. 247)

Los pulmones están subdivididos en cavidades internas muy pequeñas, cientos de miles de sacos de aire (alvéolos).

En todos los mamíferos una capa muscular, el diafragma encierra completamente los pulmones en la cavidad torácica. Los movimientos del diafragma hacia abajo, combinados con los movimientos de las costillas hacia arriba y hacia afuera, sirven para aumentar el volumen de la cavidad torácica. Puesto que la cavidad torácica está encerrada, teniendo solamente una abertura hacia el exterior (la tráquea), este aumento de tamaño resulta en la entrada (o inspiración) del aire proveniente del exterior. Como los pulmones están compuestos de tejido elástico, se estiran debido al aumento de la presión del aire dentro de ellos, ocurre algo semejante cuando se infla un balón. A esa elasticidad se debe la eliminación del aire durante la espiración (Baker y Allen, Biología e investigación científica. 2006. 248)

Lowen señala la importancia de la respiración como una idea recurrente y fundamental en varias culturas.

La fuerza o espíritu vital de un organismo ha sido asociado con la respiración. En la biblia se dice que Dios sopló su espíritu sobre una pella de barro, y le comunicó la vida. En teología, el Espíritu de Dios o Espíritu Santo se le llama "Pneuma" que el diccionario define como "alma o espíritu vital". Es un vocablo griego, que significa viento, aliento o espíritu, y tiene relación con phein, que quiere decir soplar o respirar. Muchas religiones orientales dan una importancia especial a la respiración como medio de comunicación con lo

universal. También desempeña un papel importante en la bioenergética, porque solo respirando profundamente y plenamente se puede captar y recoger la energía necesaria para una vida más intensa y espiritual. (Lowen, Bioenergética, 63)

El aporte de la bioenergética es el uso metodológico y amplio de la respiración para trabajar la personalidad. Es Reich quien inicia un manejo de respiración profunda para el trabajo terapéutico.

Originalmente se limitaba a proponer la respiración profunda a sus pacientes durante un rato y, al ver que ésta se hacía más fluida, proponía un movimiento o gesto (como hacer la cabeza hacia atrás abrir los ojos lo más posible (conf. Terapia con Lowen, Bioenergética 17,18)

Y lograr así una explosión emocional que liberara un recuerdo o una emoción reprimida.

¿Puede el mismo cuerpo limitar de manera crónica la respiración? ¿Cuál podría ser la causa? Relacionemos con las ideas de Armadura Corporal reichiana.

Una persona al recibir un gran susto, reprime su respiración, en una situación así, sentimos incluso que inhalamos rápidamente e inmediatamente cerramos. Después de eso, la respiración se inhibe hasta que el susto pasa. Así el cuerpo trata de suavizar la impresión. Ésta sería la utilidad de la armadura de una persona no neurótica, donde el cuerpo que está libre y en condiciones propicias, se cierra para protegerse mientras presenta peligro del exterior. Pero, ¿si esa protección se estructura rígidamente en la personalidad, del mismo modo y como producto de las tensiones crónicas de la Armadura Corporal?

En un niño o en un animal podemos observar que su respiración es plena, vemos cómo el abdomen sube y baja armoniosamente expandiéndose y contrayéndose de manera amplia e igual. Si un gato por ejemplo está frente a un peligro se eriza inmediatamente, tensa los músculos y entra en una respiración más lenta y abrupta. Al alejarse del peligro al poco tiempo vuelve a estar tan relajado como antes.

Sin embargo los seres humanos junto con la adquisición de la conciencia, perdimos en nuestro desarrollo parte de la capacidad de “soltar” algunas de nuestras experiencias dolorosas que no se resolvieron satisfactoriamente en el pasado. Al

estructurarse las tensiones musculares crónicas que detienen el impulso que debió ser reprimido, también se inhibe la respiración. Esto no es un accidente producto de las tensiones musculares, sino una forma de defensa en sí misma.

Del mismo modo, cuando se obliga a los niños a que “sean educados” que no hagan alboroto y se estén quietecitos, en resumen que sean silenciosos, también se les enseña a reprimir incluso la respiración para no ser molestos o llamar la atención.

Pero si la inhibición de la respiración forma parte de la personalidad, como protección del impulso reprimido, por fuerza no solo reduce la carga energética del objeto de su represión, sino también la de todas las actividades y en todos los aspectos de su vida.

Una limitada respiración, corresponde a una persona que será limitada su vida. Y corresponde como mencionamos a una relación del individuo con el medio. Si yo “respiro poquito” implica que tomo “poquito” de la vida. Si yo exhalo poco aire no puedo “dejarme ir” y difícilmente tengo la capacidad de “soltarme”.

Sensibilización Bioenergética

Más allá de la terapia bioenergética como forma de curar padecimientos emocionales, existe una línea que busca el desarrollo humano y el aumento de las capacidades del ser, para ampliar el mundo de relación del individuo, tanto interna como con el mundo. Esta rama se llama “Sensibilización Bioenergética” y una de sus practicantes es la Dra. Betty Keane, con quien estudió el maestro Valencia.

Al tener claro que el maestro utilizaba la sensibilización para que los alumnos trabajen sobre sí mismos a fin de liberar en lo posible sus medios expresivos para poder realizar un trabajo verdaderamente profundo. Entonces veamos qué son los medios expresivos de los seres vivos.

En el estudio de la fisiología animal, se toman en cuenta dos factores principales, el movimiento y la coordinación, para comprender el fenómeno de la expresión. La producción de energía debe tener un fin utilitario, es decir, reunir los

procesos liberadores de energía vital con los procesos que necesitan energía y que están asociados con la vida.

Para llevar a cabo el movimiento, el organismo debe de ser capaz de realizar una serie de procesos que implican el trabajo de músculos, huesos, impulsos y control.

Las señales nerviosas que envía el cerebro por medio de las fibras musculares, inician una serie de cambios químicos en el músculo, que se traducen en la conversión de la energía química en energía mecánica, produciendo así el movimiento de la contracción muscular. Junto con el músculo interactúan el hueso y el tejido conjuntivo para permitir el movimiento. El cuerpo maduro tiene más de 600 músculos y 206 huesos.

Ahora imaginemos que el músculo está constantemente tenso por un bloqueo, por una tensión crónica. Podemos ver que se estará gastando una considerable cantidad de energía para mantener la tensión que detiene el impulso inconsciente. Así se da la compensación de evitar la liberación del impulso, pero no se obtiene la satisfacción deseada.

La actividad muscular no tiene solo un carácter sino que también tiene una calidad. Reich habla de que el cuerpo reacciona ante el medio de dos formas, ya sea cuando los estímulos son placenteros se expande, y cuando son negativos se contrae. Podemos dividir así en

-Contracción, flujo confinado = displacer

-Relajación, flujo libre = Placer

Las combinaciones de ambos tipos nos dan la noción de modulación.

Así que podemos observar, en la lectura corporal, zonas donde el flujo es libre, donde hay un tono muscular relajado y otras donde hay una contracción y el flujo energético se encuentra confinado. En el trabajo corporal se busca liberar las tensiones crónicas donde se confina el flujo para liberar la expresión. Solo cuando el

músculo tiene un flujo libre, el organismo puede aspirar a la coordinación, a la expresión fluida y libre de su vida interior.

Nuestro método de trabajo es corporal, partiendo del concepto de cuerpo como única realidad tangible del ser, desde un punto de vista fenomenológico, que viabiliza la investigación de los medios expresivos del actor y la investigación de la especificidad del lenguaje del actor, es decir del lenguaje del teatro y que defino como “Toda acción, tanto interior, (sentimientos), como exterior, que realiza el actor en el espacio escénico para comunicar el contenido de un discurso teatral”. (Valencia, “El cuerpo del artista” conferencia) (Herrera 2006,199)

Estructura del Método de Valencia

Con base en los principios de esta investigación el profesor Rodolfo Valencia estableció una estructura de su método de actuación. En 8 temas centrales:

- 1.- Creación del estado de disponibilidad
- 2.- “Aquí” Relaciones dramáticas en el espacio
- 3.- Fabricar el sentimiento
- 4.- Dame-No (conflicto)
- 5.- Toma (confrontación)
- 6.- Uso dramático de un objeto
- 7.-Trabalenguas (Uso dramático del texto)
- 8.- Uso del texto
 - a) Comunicar lo que dice el texto
 - b) Comunicar lo que personalmente mueve el texto en el actor
 - c) Re significar el texto de acuerdo al contenido del discurso

Me interesa analiza los siguientes puntos:

Creación del Estado de disponibilidad

De acuerdo a la física tradicional, las dos dimensiones (espacio y tiempo) son las formas en que se nos presenta la realidad.

Tanto el espacio como el tiempo, son consideraciones de importancia fundamental en la metodología de Valencia; la primera por ser la potencialidad donde se desarrolla el drama y la segunda partiendo del postulado de la no existencia del tiempo, así como de la búsqueda del trabajo en presente (aquí y ahora)

Valencia nos hablaba de las recientes teorías de la física cuántica donde el tiempo no existe; pues sólo podemos percibir la realidad desde el presente, no desde el pasado y mucho menos del futuro.

La percepción del pasado sólo se da en la memoria y si tomamos en cuenta que la memoria tiene, por necesidad y por deformación psicológica, que ser selectiva, nos topamos con que el pasado es una creación mental. Hay que tomar en cuenta dos aspectos: primero que la capacidad de nuestro “disco duro” se saturaría de recordar “todo”, lo que hace imposible la reconstrucción mental total de los hechos; y en segundo lugar, que la memoria está determinada en gran medida por la imagen mental que tenemos de nosotros mismos (ego) y de los acontecimientos de acuerdo a cómo los percibimos, no necesariamente de acuerdo a la realidad.

En general los seres humanos vivimos fluctuando entre lo que pasó (mayormente en lo que pudimos haber hecho, lo que deseáramos haber hecho) y entre una futurización (lo que haré, lo que espero que pase, etc.). Este vaivén entre lo que no puedo cambiar y entre lo que todavía no pasa, nos impide vivirnos en el presente, es decir el manejarnos en el momento en que estamos viviendo (irrepetible e inaprensible); es en gran medida por esto que lo pasamos sin percibirlo y peor aún sin aprovecharlo. Este desapego al presente incluye la “estática mental”, que no es igual al proceso del pensamiento, pues mientras en la primera no hay un hilo conductor, ni profundización de las ideas el segundo si es una actividad productiva y ordenada. Esto, considerando que el ser humano sólo se puede ocupar verdaderamente de una actividad a la vez. Por eso en el método de Valencia la

percepción del actor ocupa un lugar importantísimo es decir percibirse en el presente.

Aquí podemos considerar por ejemplo: el leer mientras se come. ¿En verdad se percibe en totalidad el sabor y gusto de la sopa? Recordamos si ingerimos el medicamento que acostumbramos tomar antes o lo dudamos? ¿Verdaderamente nos enteramos de lo que leemos? Aunque entra aquí un enorme grado de subjetividad pues el habitante promedio de las grandes ciudades no posee una gran sensibilidad para percibirse, podemos decir que en general no hay una conciencia del instante presente ni de lo que contiene (experiencia sensorial del alimento, conciencia del acto y recepción profunda de la información de la lectura).

Para Valencia en el trabajo del actor es de fundamental importancia la conquista del presente, realizando de manera consciente las acciones físicas de la escena.

El estado de disponibilidad dentro del método de Valencia se refiere a ese estado de lucidez y uso de sí mismo que requiere el actor para trabajarse con profundidad en la escena.

Para lograr esto se pasa por los siguientes pasos:

Cambio de la respiración cotidiana “neurótica” tratando de que los pasos al caminar coincidan con los movimientos respiratorios. Se trata de llegar a tener una respiración cada vez más profunda tomando más aire del acostumbrado, que lentamente se inhale hasta expandir los costados (no sólo inflando el pecho), expirando lentamente dejando caer la quijada y sin soplar pues produciríamos tensión en las mejillas), y finalmente manejar un momento de la respiración en el que simplemente “estoy” y no necesito ni meter ni sacar más aire, por lo tanto mi percepción es más amplia pues no está ocupada en respirar.

Registro bioenergético:

El objetivo es “darme cuenta del estado de mi organismo” tanto externo (dolores, tensiones musculares, etc.) como interno (enojo, debilidad, dispersión de la atención,

etc.); para poder trabajar a fin de poder cambiar mi cotidianidad a un estado propicio para el trabajo.

Cuando el alumno siente que ha cambiado su respiración, se para en el lugar que decide, tratando de hacerlo sin modificar su postura, sin tratar de acomodarse y comienza su registro. Primero cierra los ojos y centra su atención en sus pies. Mientras respira tres veces manteniendo su atención en las sensaciones corporales profundiza su respiración, luego mueve su atención hacia los tobillos y después hacia arriba poco a poco todas las partes del cuerpo.

Relajación bioenergética.

Al terminar el registro el alumno abre los ojos para percibir nuevamente el entorno y reconocer si hay un cambio en sí mismo. Ahora busca cambiar a una postura que le permita tener más contacto con el suelo y un mejor fluir de las corrientes energéticas. El contacto de los pies con el suelo se equipara con el tipo de contacto del individuo con la realidad.

Registro del cuerpo (el instrumento)

Consiste en el reconocimiento en presente del cuerpo y sus tensiones

Enraizamiento: ejercicio de reconocimiento y depositar el peso

Permite sensibilizar la planta de los pies para estar consciente de esta posición y tomar energía del suelo.

Relajación de tensiones.

Principio para trabajar la disposición corporal y mental para un trabajo más profundo de autoconocimiento.

Reconocimiento de la fuerza vital. "Fuerza visceral" como principio de la fuerza de y para la creación.

Consiste en contactar con la furia, coraje conectado con la voz, a partir del reconocimiento de que "yo soy lo que es mi voz"

Reconocimiento y desfragmentación de la estructura caracterológica. La armadura la concibe así pues ha servido de protección al individuo

Tomar conciencia de la postura personal que en ocasiones tiende a ser una postura cerrada de autodefensa.

Relaciones dramáticas en el espacio

Para Valencia las relaciones Dramáticas en el espacio son Las relaciones físicas de distancia con un determinado carácter en un tiempo presente que crea el actor en el espacio con relación a los otros actores y con un carácter significativo para el espectador.

Parte fundamental del lenguaje teatral, las relaciones dramáticas en el espacio, entendidas como las relaciones espacio temporales que establecen los actores y deben ser significantes en sí y en relación al desarrollo y comunicación del contenido del drama. (Valencia, "El cuerpo del artista" Conferencia) (Herrera 2006,209)

La importancia de la simple presencia del actor en el escenario tiene un potencial de significación en tanto que al situarse en un punto cualquiera re significa el espacio. A diferencia del simple estudio semiótico de la próxemia, las relaciones dramáticas en el espacio se plantean como parte fundamental del entrenamiento actoral para crear conciencia en el actor de las posibilidades expresivas de su cuerpo dentro del espacio. Como postula la Gestalt ante el estímulo (La irrupción del actor en el espacio escénico) todo el campo es impactado, ya que todo tiene que reaccionar, para restablecer el equilibrio perdido con la captación de dicho estímulo. Este ejercicio puede realizarse con todos los alumnos, cuando alguno de ellos se desplaza llega hasta el lugar que elige y dice **aquí**.

La palabra aquí implica un aquí estoy que se refiere tanto a la presencia física (cuerpo en el espacio) como su presencia interior, o sea, representa el compartir el espacio emocional, la percepción personal o cualquier sensación que se mueve en el actor.

Creación del sentimiento:

Un actor debe de ser capaz de crear sentimientos a voluntad y manejarlos, De acuerdo con Valencia no basta crear sentimientos, sino que el actor debe poder **fabricar** el sentimiento **necesario** para comunicar el contenido del discurso teatral.

Además de fabricar el sentimiento necesario el actor debe manejarlo, o sea, desarrollarlo a lo largo de un trozo dramático y pasar a otro de acuerdo a las peripecias propuestas por el director.

El trabajo del sentimiento dentro del método empieza cuando el alumno escoge un sentimiento que le interesa explorar, ya sea que es un sentimiento recurrente en su vida cotidiana o, por el contrario, se trata de un sentimiento que no se permite nunca o casi nunca.

Es importante recalcar que en el método el trabajo de fabricar un sentimiento se basa partiendo de la creación de un estado de disponibilidad, lo que permite estarse trabajando de un modo extra-cotidiano, dando respuestas tanto físicas como interiores que no corresponden únicamente a las respuestas cotidianas y si está empantanado en las respuestas propias de su estructura caracterológica defensiva, que le impide realizar a plenitud su labor creativa, en ese estado podrá identificar esas respuestas repetitivas y también ser capaz de trabajarlas lucidamente para concientizarlas y profundizarlas críticamente a fin de eliminarlas o sublimarlas, enriqueciendo así su trabajo actoral y por ende y más importante su vida de relación interior.

Trabajar un sentimiento recurrente en mí, permite hacer conscientes mecanismos de defensivos de la estructura caracterológica que limitan tanto el mundo de relación como el trabajo actoral. Un actor puede protegerse dentro de ciertos tipos de trabajo emocional que no afecte su auto-imagen, y repetirse constantemente. Así el actor cae en la mecanización de su trabajo escénico de la misma manera que se mecaniza en su vida cotidiana. La forma del maestro de encarar ese tipo de limitaciones incluye la posibilidad de explorar de manera crítica cómo se maneja el individuo en ese sentimiento recurrente para saber más de sí.

Trabajar un sentimiento que no me permito nunca o casi nunca es una forma contraria pero con objetivos similares. El buscar entrar a sentimientos a los que rehúyo por algún motivo permite enfrentar esos temores y poder aprender de mis limitaciones. Esto le enseña al actor que permitirse emociones que considera negativas o indignas, primero no lo destruyen pues aprende que también son parte de él mismo, y además amplían enormemente sus recursos expresivos, permitiendo explotar esos sentimientos en el trabajo actoral

En este trabajo sobre sí mismo se desprende el goce de la creación. Un actor creando un sentimiento de profundo dolor en la escena ¿debe sufrirlo? ¿Debe su entrega llevarlo a “sacrificarse” a un daño a su persona? En la propuesta de Valencia no. Como apunta Lowen, la auto-expresión plena da al individuo un placer y una satisfacción total, en tanto que descarga su energía en una actividad que lo satisface.

Esta concepción debe ser también la meta del quehacer del artista. Valencia explica que el actor puede experimentar un gran placer al expresar un sentimiento verdadero (no real) de dolor; esto porque encuentra satisfacción en crear consciente y lúdicamente un sentimiento para compartir una expresión intelectual-emotiva con su compañero de juego: el espectador. Este es en palabras de Valencia el “gocce de Dios” el goce de la creación.

Por pequeños instantes este sentido del gozo aparecía en los distintos ejercicios de cada uno de nosotros y también era evidente la transformación que se podía percibir en esos momentos.

Uso dramático de un objeto

La proposición consiste en que cada alumno muestre una escena en la que plantee una situación que se exprese a través de un objeto cualquiera

Esto de alguna manera es darle una re-significación al objeto creando nuevas imágenes que den continuidad de manera creativa al desarrollo del discurso.

Recuerdo que en un ejercicio para la clase representé un dolor que tenía con respecto a un sentimiento atorado y para expresar esto lo realicé con un cinturón procurando la referencia visual de que salía de mi estómago al final lo utilicé como una soga que me suspendía el cuerpo. Durante el ejercicio utilice el cinturón para crear otras imágenes, el resultado en términos generales correspondía a la proposición del maestro

Trabajo de una anécdota o los sueños

Trabajar a partir de una anécdota personal

Ubicar en presente esa anécdota y trabajar el conflicto que nos provoca o provocó para desmenuzar lo que actualmente nos pone en conflicto y nos ofrece una oportunidad para conocer, resolver o trabajar. Decía el maestro Valencia respirar desde la herida

Respirar desde la herida simbólicamente es permitir estar con lucidez en el presente para poder reconocer lo que me afecta de esa anécdota y procesarlo para darle expresión en el presente de manera creativa, utilizando mi historia personal.

El maestro ponía énfasis en la respiración porque respirar adecuadamente es una forma directa de “estar en presente”

Sólo logrando la relajación se está “colocado” y “disponible” y se dejan fluir las emociones, aunque al principio se puedan precipitar como un caballo desbocado. Con este proceso se busca llegar a un manejo de emociones y del cuerpo para poder controlarlos a voluntad, buscando como actor, lograr claridad y lucidez en la expresión.

En este sentido encuentro que a todos los alumnos que nos interesamos y que compartimos este método, nos llevó a investigar más sobre nuestras emociones y a encontrar respuestas en la exploración científica de la conducta. A darnos cuenta del estar en una posición cerrada en la vida cotidiana para ser conscientes de buscar nuevas formas con un sentido de apertura social, emocional, corporal, que pueden ayudar a exponer un de sentido crítico para la escena.

En mi trabajo actoral en la obra Mendoza adaptación de la obra Macbeth por Antonio Zúñiga y Juan Carrillo. Obra ganadora en el certamen Almagro off en España. No pienso en el capitán Esparza ni construyo emociones y sentimientos a partir del personaje. Construyo a partir de mí, de la exploración y sensibilización bioenergética que me permite fabricar un sentimiento conectado con mi emoción, es decir le abro espacio de creación a un estado que me permita hacer una exposición crítica del horror, creando un sentimiento verdadero de lo que provoca el hecho de que asesinen a tu familia.

En congruencia con los acontecimientos recientes por los que pasa México es exponer de forma verdadera mas no real un sentimiento pues es dentro de una ficción, la crueldad y barbarie que se da por la lucha del poder, pero que a su vez es liberadora porque encuentro un goce al poder crear consciente y lucidamente un sentimiento para compartir una expresión intelectual con el espectador.

Si el teatro se basa fundamentalmente en el actor y este actor está amarrado y en conflicto por su propia existencia, esto es reflejo de que atrás está un ser humano con un manejo reducido de su instrumento (su cuerpo), entonces él método persigue y procura la expansión y autoconocimiento de este ser humano, para después ver a un intérprete con un mejor manejo de sus emociones y capacidades como actor.

Valencia considera que el personaje y la cuarta pared son formas de ocultamiento ambas buscan que el actor se olvide de la persona para quien trabaja, es decir el público. Ambas son máscaras que le sirven de ocultamiento al actor y que impiden una verdadera comunicación y la realización de un verdadero juego, un "juego limpio".

Situarse en la idea del personaje termina con una serie infinita de posibilidades en el actor que por miedo en muchos casos, acepta dejar la responsabilidad de lo expresado en un ente de ficción. Así es muy común escuchar entrevistas de actores que afirman que "lo hago así porque lo requiere el personaje", pero ¿cuál es la posición de ese actor frente a lo que comunica? ¿Qué es lo que él aporta al tema que trata la obra?

Para Valencia el actor dejará de pretender convertirse escénicamente en el personaje literario o sea dejará de fingir que es “otro” diferente a él mismo. Ahora es aquel que lleva a cabo la acción, sirviéndose del dominio del lenguaje de su oficio para ser un expositor lucido y crítico de la conducta humana.

En su concepción, el actor ni buscará la identificación con el personaje literario ni buscará la catarsis del espectador (vomitar para volver a comer). Su objetivo es la ampliación de la propia conciencia y la del otro frente al drama humano.

El personaje deja de existir como objetivo para el actor, pero no deja de existir para el espectador, quien lo conforma con la información que le transmite el actor. Para Valencia el personaje es creado por el espectador con base en la información que le da el actor. Así como el novelista se lo deja al lector.

Para mí esta forma de estructurar el discurso del trabajo del actor, me dio una gran luz sobre el trabajo personal. Pues me dio una coherencia para poder darle forma y método a mi trabajo en escena. Entonces me encaminé a trabajar mi estado de disposición para llegar a fabricar emociones, sentimientos que mostraran una amplitud que antes no me permitía por la confusión un tanto utópica de la construcción del personaje.

Los Rubios obra de teatro dirigida por Rodolfo Valencia

Casi al término del último semestre el maestro Valencia me invitó a trabajar en el montaje Los Rubios; una adaptación de la de Estrella de Sevilla de Lope de Vega donde mezclaba la danza de los Rubios; danza de la época de la colonia en el estado de Oaxaca.

Para mí fue un gusto poder trabajar profesionalmente y en compañía de otros actores en especial con mi maestro y amigo Alejandro Ortiz Buyegoyri.

El tener un referente en la clase nos ubicaba en la manera de trabajar conforme al método, teníamos un común denominador. También era claro cuando aparecían las resistencias de cada uno de los actores en cuando el maestro pedía algo específico con respecto a la elaboración de un sentimiento y de acuerdo al conflicto que quería mostrar hacia el espectador.

Creo que la idea de abordar una problemática de abuso del poder daba para reflejar este problema en el contexto mexicano Lo que resultaba un poco alejado era el texto

en verso, sin embargo había momentos donde se alcanzaba a mostrar ese sincretismo de lo que como cultura somos, entre lo indígena y lo español,

La obra antes de su estreno creo mucha expectativa pues era la obra del maestro que proponía un método diferente de actuación y el resultado desalentó a los seguidores del método pues no se alcanzaba a ver la propuesta de un teatro más orgánico o con un manejo impresionante de la energía por parte de los actores, Era una obra con una propuesta interesante pero que para nada llenaba las expectativas de un teatro diferente. Aquí puedo señalar que la idea y teoría de lo que podría ser el método era una cosa y la práctica y concreción era otra. Entendí que también formaba parte de un proceso. Trabajar en la ejecución de construir un teatro diferente es algo que lleva su tiempo. Que tampoco era algo fácil estar en un estado de disponibilidad y estar colocado con el sentimiento y en la emoción indicada o requerida con la mano en la cintura.

Había muchos aspectos a trabajar; como la proyección de ese sentimiento y la maestría para manejarse así.

De cualquier manera fue una experiencia que me abrió la posibilidad de enfrentarse al proceso creativo y entender que lo que está detrás de un método y el resultado escénico final es una profunda investigación y trabajo constante, es decir por un lado ya estaba una gran cantidad de herramientas ahora lo que seguiría es crear en la praxis y transformar y adecuar hacia el trabajo personal.

Actuación En el Centro Universitario de Teatro

Como producto de mi interés en el trabajo físico del actor, ingresé al Centro Universitario de Teatro con la idea de trabajar con más profundidad el cuerpo y la mente.

Experiencia que resultó ser de gran importancia para complementar un acercamiento hacia un tipo de actuación más integral.

El entrenamiento y desarrollo de los distintos métodos que cada profesor proponía José Caballero, Raúl Zermeño, José Luis Ibáñez, Luisa Huertas, eran una

provocación para encontrar los motores internos de los procesos mentales para crear las emociones necesarias para cada situación teatral.

El tener una planta de profesores que dedicaban gran tiempo para trabajar las diferentes dificultades a que nos enfrentábamos, hacía que cada uno tuviera sus propios descubrimientos, sobre ¿cómo hacer? para construir nuestras escenas o tareas.

Con José Caballero se profundizaba, con variantes de su autoría, el método que impartía el maestro Héctor Mendoza, con quien también cursé la materia de actuación en la facultad y que consistía en llevar al alumno a confrontar sus recursos vivenciales y de manejo de emociones a partir de los principios de: el “sí mágico” Stanislavskiano, al poner en una circunstancia donde el alumno accionara, como si estuviera generando un sentimiento amoroso por alguien en el ejercicio clásico de A - B (donde un alumno es A y declara el sentimiento amoroso a B) y proponía la exposición de ese sentimiento hacia la persona que lo provocaba. En términos concretos en posteriores variantes de este ejercicio era responder con verdad a estímulos ficticios. Estos ejercicios nos ofrecían una gran posibilidad de reflexión sobre el reconocimiento y manejo de nuestras emociones, que hacían darnos cuenta de nuestra propia inhibición, la vergüenza, frustración propia y ajena, así como la incapacidad de articular algunas emociones, pues inmediatamente se veían frenadas por el miedo de lo que sentíamos o lo que se desencadenara, además del temor al ridículo.

En contraste con el método de Valencia, Mendoza provocaba bastante conflicto y resistencia en cada uno de los alumnos pues su crítica en ocasiones era demoleadora y no ofrecía al alumno las herramientas necesarias que le condujeran a trabajar sus bloqueos y encontrar una vía que le permitiera reconocer sus posibilidades. A veces se limitaba a decir “hijo mejor dedícate a otra cosa” y recurría a descalificación, tal vez como forma para provocar al alumno a arriesgarse a buscar sus emociones en escena.

Con Raúl Zermeño en términos generales era trabajar las situaciones o rasgos de carácter contrarios a lo que normalmente éramos en la vida cotidiana. Así en los distintos ejercicios de actuación era explorar lo que aparentemente le era más

ajeno a cada persona. A veces bajo un lineamiento que violentaba y que ponía en conflicto al alumno. Esto marcaba una clara diferencia con el método de Valencia donde más bien operaba un camino consciente de búsqueda que bajo nuestra propia voluntad buscábamos transitar por un camino de autoconocimiento. Así bajo mi propia investigación me encaminé a transitar por eso que me resultaba más alejado, con la premisa de una conciencia de autoexploración, que por medio de la relajación, sensibilización bioenergética la disposición tanto mental como corporal, podía tener un resultado más óptimo en escena. En contra de crear nuevas resistencias y conflictos como resultado de una presión de lo que según debería ser y que violenta al alumno y por ende al ser humano.

Con José Luis Ibáñez el trabajo correspondía en gran medida a la comprensión exacta del texto, es decir a partir de lo que propone el autor en cada escena era encontrar por ende el sentido de la actuación. Proponía un universo muy interesante basado en sus amplios conocimientos sobre literatura dramática, pero todo era desde su butaca. Y ahí me parecía que se daba esa división entre cuerpo, mente y espíritu. En contraste, con el método de Valencia. Comprendía que eran dos estilos diferentes de enseñanza y particularmente con el maestro José Luis Ibáñez me parecía que gran parte del trabajo con él era la búsqueda insaciable de lo que podría ser la construcción del personaje.

Con Luis de Tavira con lo poco que nos tocó de clase, era cuando él comenzaba a estructurar su método de los elementos tonales. Que a mi parecer aportaba más un análisis estructural de la obra y no un método propiamente de actuación. También creo firmemente que es un gran teórico del teatro que tiene una gran capacidad de ofrecer un panorama muy amplio de la historia, de las corrientes y fuentes filosóficas del teatro, así como del sentido y existencia de la pasión artística del actor. Pero en términos de método de actuación yo no pude contactar con lo que proponía. Pues en ese entonces mi percepción de su método era que había que realizar una búsqueda y construcción del personaje en una investigación profunda en todo el contexto histórico que según era propio a este personaje y de ahí había que encontrar todo, que no estoy en contra de la necesaria investigación de los aspectos históricos pero

el dilema era como encontrar el propio camino hacia la creación de las emociones sin convertirme en ese principio o “utopía” llamado personaje.

El trabajo corporal de acrobacia con Raúl Kaluris y Dagoberto Gama en cuanto al riesgo me proponía ampliar mis propios límites y posteriormente a guardar y registrar cada emoción como un referente, para después ir encontrando una conexión con esa emoción. Es decir encontrar el referente de abismarse en el vacío que produce tanto el hacer un mortal como el vacío que produce el abismarse en una emoción o sentimiento y posteriormente encontrar esa fortaleza y gusto por efectuar a voluntad ese tránsito.

En cuanto a las clases de danza, con Cecilia Apletton e Irma Montero encontré una posibilidad real de probarme en eso que me interesaba del movimiento corporal. El tener maestros que se dedicaban profesionalmente a la danza, de lo que significaba esto como profesión y sobre todo trabajar con ellos, verlos en escena y disfrutar de su método y principios de creación, fue un punto de partida para iniciar un viaje hacia la danza.

El trabajo de abstracción en la danza me dio los elementos necesarios para poder expresar sentimientos con la ayuda de liberar mi cuerpo al enseñarle nuevas formas de abordar el movimiento, utilizar la técnica para después investigar más, rompiendo esos patrones de movimiento y arribar a otros y lanzarse en el gozoso camino de la improvisación.

El trabajo de la voz con Luisa Huertas y Fidel Monroy fue también un punto a desarrollar en conjunto con el cuerpo.

Esta materia ofrecía la posibilidad de desarrollar el aparato fonador tanto la voz hablada como la voz cantada y transitar por un camino antes desconocido, encontrar la potencia, sonoridad y cuerpo a la voz. Confrontando los principios de Valencia yo soy mi voz es decir yo soy el resultado de lo que expresa mi voz.

CAPITULO II

LA DANZA TEATRO

2.1 Orígenes

En este capítulo quiero reconocer los principales elementos que son comunes tanto en mi trabajo como en la danza-teatro que es donde se reúnen dos disciplinas que me apasionan y han conformado mi experiencia profesional.

Los antecedentes de la danza-teatro alemana se remontan a la danza expresiva de los años 10s, es decir a la danza que se produjo paralelamente con el expresionismo alemán en la literatura y en las artes gráficas y, que designaba una danza independiente de las reglas del ballet. Este movimiento dancístico fue inspirado por la norteamericana Isadora Duncan, quien a principios del siglo había llevado a Europa un nuevo estilo de danza con pies desnudos y vaporoso vestuario de corte griego. Los principales representantes de la danza expresiva fueron: Su precursor teórico Rudolf Von Laban (1879-1953), sus alumnos Mary Wigman (1886-1973) y Kurt Joss (1901-1979), también son muy importantes las investigaciones acerca del movimiento realizadas por Jacques Dalcroze.

La danza teatro, se desarrolla según las diversas proporciones en las que se mezclan el análisis de movimiento y la honestidad de la expresión. La consideración analítica del movimiento tiene sus bases en la compleja teoría de Von Laban. Para él, La teoría del movimiento se inscribe en una concepción liberadora del ser humano, que pretende el rescate de lo natural, contra el tecnicismo restrictivo del ballet clásico y el proyecto de formación del individuo. Todo hombre debe equilibrar armónica y flexiblemente tres aspectos de su ser: sentimiento, pensamiento y voluntad, y en este equilibrio, la danza, que para Laban incluye el movimiento más cotidiano, tiene un papel fundamental.

La teoría de Laban incluye dos doctrinas:

2.2 Rudolf Von Laban

Doctrina Del Movimiento: Es la base de la danza moderna y se propone observar el movimiento así como sus condiciones de producción y desarrollo; para capturar

este desenvolvimiento, diseña un sistema de <notación>. La idea fundamental es que todo movimiento se deriva de un traslado del punto de equilibrio; el movimiento se produce por el abandono de la posición de reposo, por el desplazamiento del centro de gravedad y elabora dos leyes:

- a) .-Todo lo que sale del centro de gravedad (eje del cuerpo) vuelve a él.
- b) .- Todo movimiento en una dirección, tiene un contrario en otra (toda fuerza Tiene una contrafuerza)

2.3- Doctrina del espacio.- Incluye los principios de análisis de los movimientos del cuerpo en el espacio, pero también las calidades dinámicas y expresivas de este movimiento.

Por un lado divide el espacio en un sistema de coordenadas que permiten marcar el inicio y la continuidad del movimiento.

Por otro distingue en el movimiento cuatro categorías a saber: tres niveles de existencia (gravedad, espacio y tiempo) ocho acciones elementales (retorcer, presionar, deslizar, flotar, vibrar, latigear, empujar, rebotar) seis cualidades con las cuales se ejecutan las acciones (fuerte, suave, gradual, repetitivo, directo, flexible) y una diversidad de actitudes o cargas emotivas que el movimiento puede contener (sombrio, amenazante, ligero entre otras).

Se había dado el paso decisivo hacia la emancipación. Los bailarines-coreógrafos se convirtieron en su mayoría, en autores de sus propias obras – preparando con ello el terreno para el posterior teatro de directores de la danza teatro coreografía. En lugar de seguir trabajando en la tradición de una técnica prescrita, se concebía la danza como un medio de realización.

La nueva conciencia del movimiento se convirtió en norte de una nueva identidad. Si la danza clásica solo permitía el movimiento de las extremidades en torno a torso rígido, la danza expresiva se nutrió de ese torso pero con mayor movilidad. El flexible centro proclamaba la nueva libertad de un individuo agitado desde sí mismo.

Y ya desde entonces surgieron las obras del interior al exterior, como formuló una vez Pina Bausch hablando de su trabajo. La emoción interna del bailarín debía grabarse sin obstáculos en el cuerpo del espectador, repercutiendo desde allí.

La danza- teatro más que contar sus historias con el cuerpo, ante todo cuenta historias del cuerpo, que al fin y por primera vez, es su tema.

Tristeza y alegría, odio y desesperación, violencia y ternura son estados físicos que el cuerpo experimenta en la danza-teatro. Y tras las metáforas aparentemente enigmáticas se evidencia siempre lo que los sentimientos generan en el mundo exterior, en las relaciones entre los individuos. Las impresiones tienen un fondo desde el que se mueven. La honradez del sentimiento y la exactitud de la expresión se convirtieron en puntos cardinales primordiales de la nueva danza-teatro.

Entre los pioneros de la danza- teatro hay que destacar junto a Pina Bausch a Reinhild Hoffman, Susanne Linke, Gerhard Bohner y Johann Kresnik. Este último vino a México para montar una obra para el festival Internacional Cervantino.

Hacia mediados de los años 70, el movimiento de la danza-teatro condujo a la creación de un gran número de compañías independientes.

El arte de los duros contrastes, que confrontan lo ruidoso con lo quedo, lo rápido con lo lento, la histeria que estalla repentinamente con momentos de ternura, fue desde siempre uno de los instrumentos principales de la danza-teatro: el baño alterno de los estados de ánimo, como sublime arte de la turbación. Se le da la vuelta al mundo acostumbrado del espectador. La verdadera atracción radica en la ambivalencia: aquí no se ofrece una manifestación unívoca, que pueda archivarse tranquilamente.

La contraposición de efectos sensoriales, la exaltación de los sentimientos se convirtió rápidamente en el instrumento más útil de la danza-teatro, con lo que regresó a sus orígenes como medio sensual corporal. En montaje de cuadros

asociados libremente, se hizo visible la contraposición de deseos y temores que habitan en el cuerpo. Lo que en la revista servía todavía sólo para la bella apariencia o el ornamento banal, podía absorber en sí y divulgar repentinamente la cotidiana guerra fría de sentimientos en la familia, el matrimonio, la profesión.

Desaparece el contraste entre el intérprete y el espectador, el marco del escenario se hace añicos, quien quiera que participe en esta experiencia común, cooperará en el ritual.

La danza - teatro desbloquea energías atoradas, reprimidas, anquilosadas, empedradas, esto se logra estimulando, masajeado la vida interior, desbloqueando la sensibilidad dormida. El coreógrafo entonces aprende sintiéndose a sí mismo. Hay informaciones ocultas enterradas en el músculo, en las articulaciones. Pero cuando la piel respira, fluye y despierta, saca datos biográficos, individuales y colectivos antes desconocidos para nosotros mismos.

La danza-teatro habla claro al espectador. Ha regresado a un realismo escenográfico y de vestuario, a la utilización de la voz y textos, a la expresión naturalista, a la integración del gesto cotidiano con un movimiento cada vez menos abstracto y menos convencional dentro del academicismo de las escuelas de danza, a la representación de personajes reales, fácilmente identificables, al uso de objetos que son como máscaras simbólicas: a la concentración de muchas vías, recursos, oficios, que juntos intensifican no sólo el efecto de la imagen visual, sino el de la energía emocional.

Muchas veces aspira a lo desmesurado de la expresión, así como manifiesta el repudio a la banalidad y al vacío de una sociedad desprovista de pasión: Exalta la expresión libertaria, la emoción, la imaginación, contrarios a los estereotipos conformistas.

Esto significa la aceptación del hombre como ser social integrado a un ritmo vital real, cotidiano, concreto, doloroso, desafiante. Así la danza deja de interpretar

ideales estéticos para convertirse en una biografía individual y colectiva muchas veces hiriente.

La respuesta del artista es la agudización de su conciencia: En el caso de la danza, esto se percibe en el rescate de la integridad, de la unión mente-cuerpo, relacionando lo biológico con lo psicológico para crear un arte orgánico.

Se pretende que el bailarín sea ante todo un artista, más que un técnico virtuoso, deberá ser un creador porque se trata de rescatar el sentido histórico social de la danza, para ello se diluyen las fronteras con otras artes como el teatro.

También se ve la investigación autobiográfica y formal, la destrucción de la solemnidad y la revaloración del sentido del humor.

De ahí que la vivencia íntima de cada intérprete es la que le da forma al movimiento y no la idea unilateral y personal del autor, que el movimiento sea un reflejo de la biografía del hombre y no un elemento más de los prototipos convencionales de lo que debe ser la danza.

El teatro se hizo para sorprender, abrir los ojos. Para agudizar la percepción del espectador. Para desbloquear conciencias. Para romper prejuicios, para enjuiciar lo que no sirve social, histórica, y psicológicamente. La danza teatro es un tipo de acupuntura: Las agujas son los coreógrafos que andan tras la huella de sí mismos y este proceso siempre es desconcertante, siempre es nuevo, diferente.

Uno de sus resultados palpables es la incorporación de textos y elementos extra dancísticos a la estructura coreográfica. De ahí el término danza-teatro. Haciendo una mezcla de reafirmar con palabras lo que necesitan decir con el cuerpo.

El propósito de la danza- teatro, es precisamente rescatar el ritmo individual, el que marca la personalidad del intérprete.

La danza teatro a partir de Pina Bausch, es la creación alrededor de lo que motiva y mueve a la gente a moverse y no a partir del movimiento mismo.

La danza-teatro es un arma de dos filos o va más allá del teatro y de la danza misma, creando un nuevo género de expresión o queda suspendida en el vacío, sin la fuerza de la danza y sin la precisión del teatro. Cuando trasciende el vocabulario límite de la danza o el teatro adquiere doble potencia. Entra por la piel del espectador y también por el intelecto. De ahí la riqueza de la danza teatro: ataca los sentidos y el pensamiento, hiere la piel y la mente. No es solamente el dialogo tónico –muscular de la danza formalista y pura, ni el diálogo racional del libro dramaturgico. La danza-teatro tiene la voz, un recurso emocional y sonoro fundamental para intensificar la fuerza de la comunicación

La danza-teatro es el reto más grande a la formación de bailarín actor. El dominio del cuerpo está a la altura del dominio de la voz y de la expresión de las emociones. El equilibrio entre la danza y el teatro es absoluto: es tan importante el vuelo orgánico del cuerpo como el entrelazamiento de los diálogos. La danza no le hace sombra al teatro ni viceversa, la técnica dancística descansa sobre el corazón del coreógrafo, la reflexión existencial del bailarín encuentra el mejor vehículo de expresión en un cuerpo dotado de mecanismos que lo liberan.

2.5 PINA BAUSCH

En 1994 Pina Bausch vino a México, yo llevaba dos años de tener contacto con la danza y asistí a la presentación de la obra de “*Claveles*” en el Palacio de Bellas Artes, quedé muy impresionado y reafirmé ciertas inquietudes que tenía sobre la combinación de la danza de los cuerpos con la palabra, la actuación y la música.

En esta pieza cada uno de los estos elementos formaban un todo que apuntaba a hablar francamente del hombre; sus inquietudes. Y más allá de alguna pretensión, lo que ví, era que cada intérprete hablaba de sí mismo, y su movimiento era muy orgánico. En algún sentido también era una obra para los oficianes de la escena pues nos desnudaba en el propósito y función del arte. En ocasiones el público especializado se sienta en la butaca con una cierta actitud arrogante de “que me vas a mostrar ahora” y a veces como en el ballet se quiere ver la destreza y virtud de la técnica dejando a un lado el sentido y verdad de porque se hacen determinados movimientos.

Pina Bausch es una especie de leyenda en la danza contemporánea. Porque de todos los que emprendieron la enorme tarea de convertir la danza a un lenguaje contemporáneo, ella es la que cuestionó profundamente y desarticuló las formas convencionales de hacer danza, convirtiéndose con ello, en un modelo reconocido mundialmente, trastocó su propia forma al estar en la constante búsqueda en áreas desconocidas.

Pina Bausch nació el 27 de julio de 1940 en la pequeña ciudad alemana de Solingen, como hija de un tabernero. Inicia sus estudios de danza en 1955 en la Escuela Superior Folkwang de Essen, dirigida por Kurt Jooss. Sus maestros fueron, entre otros: Trude Pohl, Anne Wooliams, Audrey Harman, Cleo Nordi, David Poole, Valentin Prorwitsch, Irén Bartos, Ilona Haan-Ireghy, Gisela Reber, Isa Partsch-Bergsohn, Hans Züllig, Anna Markard, Alfredo Corvino, Walther Nicks, Pearl Lang, Denis Carey, Lucas Hoving, Matt Mattox y Albrecht Knust. En 1958 se gradúa en danza escénica y pedagogía de la danza.

En 1959 obtiene una beca del Servicio Alemán de Intercambio Académico (DAAD), que le permitió perfeccionarse en EE.UU. durante tres años. Allí fue estudiante especial en la escuela Juillard de Nueva York, donde tomó clases con José Limon, Margaret Craske, Louis Horst, Mary Hinkson, Ethel Winter, Helen Mc Ghee, Herbert Ross y La Meri, entre otros.

Al finalizar la década de los 60, Pina Bausch obtiene cada vez más reconocimiento como coreógrafa. Las complejas relaciones entre hombres y mujeres es un tema reiterativo de sus piezas, a lo largo de toda su carrera. Su destreza radica en mostrar las debilidades de ambos géneros, mujeres y hombres como víctimas y victimarios. Ya sus primeras coreografías, aún las más tradicionales, basadas en grandes textos de la literatura mundial o piezas musicales, dejaban entrever que algo nuevo estaba surgiendo. La artista expresaba los temas existenciales, como la vida y la muerte, a través de imágenes visionarias y de una fuerza arcaica inusual para la época. A partir de ese momento dejó de contar una historia, para contar varias historias pequeñas sobre el amor y la ternura, la soledad y el poder.

Durante toda su carrera Pina Bausch se atrevió a ir más allá de las convenciones fijadas y experimentó con improvisaciones de free-jazz, ballets sobre canciones de moda o coreografiando música de Bertolt Brecht y Kurt Weill. En 1969, luego de haber ganado el primer premio en el concurso coreográfico de Colonia, asume la dirección del Estudio de Danza Folkwang y comienza su trabajo docente en la Escuela Superior Folkwang.

Su método de trabajo es peculiar. En esencia Pina Bausch organiza un especie de desfile de modelos de comportamiento humano en absoluta complicidad con sus bailarines protagonistas, con historias sueltas, individuales, pero hilvanadas y sembradas en sus coreografías.

Los bailarines se convierten en protagonistas del movimiento.

Lo que sucede con mucha frecuencia es que el bailarín busca en su memoria personal, bebe en las fuentes de su propia biografía para dar respuesta a las indicaciones de Pina Bausch.

En el esquema de la obra de Pina Bausch ***café Müller***

Un lamento de amor. Acordarse, moverse, tocarse. Adoptar actitudes. Desvestirse, enfrentarse, deslizarse por el cuerpo del otro. Buscar lo que se ha perdido, la

proximidad. No saber qué hacer para gustarse. Correr hacia las paredes, arrojarse, chocar contra ellas. Hundirse y levantarse. Reproducir lo que se ha visto. Atenerse a los modelos. Querer convertirse en uno.

Ser desprendido. Abrazarse. Con los ojos cerrados. Ir el uno hacia el otro. Sentirse. Bailar. Querer herir. Proteger. Apartar los obstáculos. Dar espacio a la gente. Amar.

En otro plano quienes han estudiado a fondo las producciones de Pina Busch han subrayado el hábil uso que hace de los elementos escénicos y materiales que constantemente aparecen en sus coreografías: el suelo cubierto con hojarasca, fango e incluso agua, el uso de las faldas, a menudo reducidas a pura lencería fina y las sillas, que aparecen reiteradamente en cada una de sus coreografías.

Pina Bausch trabaja con sus propios miedos, sus deseos y complejos, su vulnerabilidad. Esto la lleva a emplear gestos desgarrados en sus coreografías, escenificando nuestra fantasmagórica intimidad y, en un registro de lo terrible, al modo de los expresionistas, sus obras se pueblan de crueldad e ironía, atravesadas por la fragilidad de las inseguridades, aforadas de sentimientos humanos tan elementales como la necesidad de ser amados o, al menos, odiados.

Ha explorado el lado más despiadado y desesperado del ser humano, por lo que sus obras han provocado reacciones tan extremas y tan antitéticas. Todas sus piezas tratan sobre cuestiones fundamentales de la condición humana y obligan al público a confrontarse con estos problemas: el amor y la angustia, la nostalgia y la tristeza, la soledad, la frustración y el terror, la infancia y la vejez, la muerte, la explotación del hombre por el hombre, la memoria y el olvido.

Movimientos graciosos, delicados minuciosos y sencillos, revelan una angustiosa fragilidad. Monólogos que sólo son la necesidad de sentir que estamos vivos, el contacto físico con el prójimo, la unión de un abrazo y la desunión por miedo al exterior, el vestirse y el desnudarse, actos que revelan una sencillez de manera peculiar, un volumen que envuelve la vida.

Su método de creación, Pina Busch lo divide en dos etapas bien diferenciadas, igual para todas sus obras:

En un primer periodo que puede variar entre tres y siete semanas propone dos o tres preguntas al día a los bailarines, los cuales han de contestar por medio de improvisaciones. Gozan para ello de la más absoluta libertad: pueden hablar, bailar, moverse y hacerlo solos o en grupo. Nadie está obligado a responder en el momento, cada uno piensa su respuesta y cuando la siente madura la presenta a los demás. Este proceso puede llevar desde unos minutos hasta en ocasiones varios días pero puede suceder incluso que un bailarín no responda a una pregunta.

A este respecto Pina Busch dice: “A mí no me interesan las personalidades y trabajo sobre la subjetividad de los bailarines. Cada uno se tiene que dar absolutamente cuando hace algo y para ello es preciso que tenga claro que es y que está haciendo”.(1)

Pina Busch les pide que observen continuamente, que aprendan a mirar con ojos nuevos, sorprendiéndose como niños. Algunos para ello, en vez de ir al teatro, se pierden por la ciudad. Cuando vuelvan, si han aprovechado el tiempo, tendrán algo nuevo que decir.

Las preguntas que hace Pina Busch o mejor dicho los temas que propone son de todo tipo. En ocasiones es algo muy específico de la danza como rápido, muy fuerte o periférico, vertical y horizontal; o algo intelectual como choque cultural, un signo para el fin; algo muy concreto como burro, Eva; algo abstracto como zumo de limón al amanecer, hacia el corazón, sin rodeos, el último pan, barroco, un pájaro, rojo y negro, oveja, cantar....

¿A que corresponden estas preguntas?

“Nunca me trazo un plan muy concreto –dice Pina- durante mis primeros años de coreógrafa, sí que construía a priori un esquema muy rigurosos de trabajo. Poco a poco sin embargo, iban surgiendo cosas que no tenían nada que ver con ese plan

previo, pero si mucho con mi idea general del espectáculo. ¿Qué hacer entonces: seguir el plan trazado o atender a lo que me iba saliendo? (2)

En octubre de 1985 la artista pasa a ser directora del área de danza de la Escuela Superior Folkwang. Gracias a su visión innovadora y su interés por el teatro-danza en otros países, obtiene en el mismo año el premio de la crítica. Con el Tanztheater Wuppertal viaja por Israel (1988), Japón e Italia (1989).

Su racha de éxitos continuó también en los años 90: su puesta en escena de “Orfeo y Eurídice” de Gluck, en 1991, fue un éxito rotundo. En 1993, a los 53 años de edad, actúa como solista en “Café Müller”, una de sus primeras creaciones. Con motivo del 25 aniversario de su compañía, en 1998, invita a grandes artistas de todo el mundo a celebrar el cumpleaños con ella sobre el escenario. A la invitación acuden, entre otros, Michail Baryshnikov y William Forsythe, pero también el cantautor brasileño Caetano Veloso o el diseñador de moda japonés Yoshi Yamamoto. En el programa del festejo, Pina Bausch describe a los artistas invitados como “amigos cuyo arte, que admiro y respeto, me anima a continuar mi propio camino creativo” (3)

En el año 2001, Pina Bausch se lanza en otra audaz aventura danzada: repone la obra “Kontakthof” (Patio de contacto), que había creado en 1978. Pero, en lugar de contratar nuevos bailarines profesionales para la segunda puesta en escena, busca aficionados a través de un anuncio en el diario de Wuppertal. La única condición de deben cumplir los bailarines en este caso es: ser mayores de 65 años de edad. Pina Bausch seleccionó a un grupo de 25 jubilados, que ensayaron durante un año los pasos y gestos de la coreografía, supervisados por Jo Ann Endicott y Beatrice Libonati, integrantes del equipo original de “Kontakthof”. El resultado obtenido fue asombroso: 13 mujeres y 12 hombres de la tercera edad ofrecen teatro-danza al mejor nivel, manteniéndose siempre fieles a la obra original. “Kontakthof”, ubicada en el ambiente de los salones de danza, trata de pequeños fracasos, desesperados intentos de acercamiento y de la frágil línea entre la ternura y la

brutalidad. El hecho de ver sobre el escenario a personas mayores tan desamparadas y despiadadas otorga otro cariz a la obra.

A lo largo de su carrera, Pina Bausch se ha alejado mucho del ballet clásico, que fue su punto de partida, para desarrollar un lenguaje corporal propio y convertirse en la principal referente en materia de teatro-danza, a nivel mundial. Redefinió por completo el género y fundió actuación, danza moderna y musical en un estilo nuevo y demostró que cada uno de nosotros puede ser un bailarín.

2.6 Adecuación del método teatral a la práctica dancística

Teniendo la herramienta de un método de actuación que retoma los principios de la bioenergética como punto de partida para el desarrollo humano, más los principios metodológicos de actuación de los maestros del diplomado del Centro Universitario de Teatro CUT, encuentro una vía de conocimiento para trabajar y estar en escena.

Concluyo:

Que tanto el movimiento corporal como el texto que se dice dentro de un espectáculo escénico, están en un mismo nivel jerárquico en tanto son dos formas de las que me valgo para expresar mi punto de vista o del director en torno al conflicto que se ha elegido mostrar.

Deseo fabricar la emoción más acercada a lo que deseo expresar a partir de investigar los mecanismos internos que han dado origen a los movimientos escogidos para expresar una idea, sensación o sentimiento.

Tener un encuentro sensible con el espectador por medio de la presencia y manejo lucido de las emociones de actor-bailarín

La utilización de pocos elementos escenográficos y de utilería con la finalidad de que el intérprete se valga de sus recursos propios como principio generador de la metáfora en escena

2.7 Aplicación del método de Valencia

El ejercicio profesional de la danza me proporciono un trabajo cotidiano con el cuerpo y la posibilidad de encontrar la maravilla de la danza personal, este concepto lo oí por primera vez con el maestro Valencia durante el trabajo de sensibilización bioenergética. Esto está ligado de alguna manera con el concepto de movimiento autentico, que quiere decir encontrarse en la danza expresando lo que soy yo en el presente, más allá de verlo como una frase como dice Perls, al referirse a la capacidad del ser humano a estar en su propio presente al asumir lo que uno quiere y desea hacer, y no como una quimera en el futuro. Al considerar lo que se está sintiendo en este momento, en este preciso instante que deja de ser presente casi al nombrarlo.

Este presente se convierte en esa explosión de energía que se comparte entre los intérpretes y el espectador. Creando la complicidad de la creación con el coreógrafo en cuestión, trazar nuevos caminos bajo la premisa de ensayo y error, modificando los aspectos conductuales en pro de ver nuevos horizontes en cada vez nuevas formas de relación que amplían la visión en torno de la gran complejidad que es el ser humano. Entonces es real y vivo el comentario de Valencia; lo que importa es el proceso de cada montaje salgo diferente pues me he transformado ampliando mis propios parámetros de la vida.

Esta aplicación la he podido realizar durante 26 años que llevo haciendo teatro y 23 haciendo danza. En cada montaje en los que he estado encuentro que voy enriqueciendo mi propio método que está en constante cambio en la medida que cada coreógrafo o director de Teatro me propone una forma diferente de trabajar pero que en esencia buscamos lo mismo; una forma relajada, creativa y lúcida de estar en escena.

Desde mis inicios haber compartido el trabajo en escena con los compañeros de teatro en el taller de la comunidad TADECO, Rodolfo Valencia, Enrique Rentería,

Claudia Eguiarte “LA MUJER AZUL, Edith Alberta, José Caballero Juan Pernas ZAPATA, Yupanqui Aguilar LAS CRIADAS, Maypi Duarte “INFORMACIÓN PARA EXTRANJEROS”, Cristina Michaus “ZAPATA”, Enrique Pineda Y Rosenda Monteros “LA CASA DEL ESPAÑOL”, Mario Espinoza “UNICAMENTE LA VERDAD”, Juan Carrillo “MENDOZA”

Con los coreógrafos Marco Antonio Silva en UTOPIA Danza-Teatro. Miguel A. Díaz ASALTO DIARIO Marco Antonio Vasconcelos @RRONA DANZA, Gabriela Medina LA MANGA Producciones, Javier contreras PROYECTO BARÁ Cecilia Appleton CONTRADANZA, Alejandra Ramírez BRUJA-DANZA, Mauricio Nava STEICH DANZA MULTIDISCIPLINA Mónica Riestra MOND ENSAMBLE, Jaime Soriano, Octavio Ceiby FOCO AL AIRE, Vivian Cruz en LANSCAPE.

Todos han sido un espacio de proponer y seguir adecuando mi propio método con la forma de trabajo y pasión de cada uno, en conjunto con todo lo aprendido. Extiendo un agradecimiento por que con cada uno ha sido aprender de todos los errores y aciertos, compartiendo la vida en el viaje de la creación en escena y fuera de ella.

CAPITULO III INSTANTES DEL DESEO

Génesis de espectáculo

A partir de haber realizado un viaje de varios meses por distintos países, empecé a considerar ciertos elementos que me hicieron derivar en la creación de un trabajo escénico de carácter personal. Durante este viaje cambiaron muchas de mis ideas y percepciones sobre la vida en general, y en particular sobre la manera de trabajar en la danza y el teatro.

Creo firmemente que el viajar pone en juego la manera de relacionarnos con el entorno que uno está acostumbrado a interactuar. Y cuando tenemos que elaborar nuevas formas de enfrentar la realidad, aparecen capacidades nuevas, que ante la adversidad de las circunstancias afloran de manera sorprendente, así como también las propias incapacidades que nos hacen estar en crisis y al mismo tiempo nos proporcionan un aprendizaje de nosotros mismos.

Es así que encuentro un tema recurrente, este tema es el deseo, entonces me intereso y trato de responder a una inquietud. ¿Qué es el acto de desear?

Pienso que es la propia naturaleza humana la que nos lleva a desear y que el cambio de lo que deseamos obedece a necesidades muy profundas de lo que somos.

Durante un viaje en Barcelona tropecé con un libro que se refería al filósofo francés Guilles Deleuze *El Deseo según Guilles Deleuze* de Maite Larrauri, donde planteaba algunas cosas sobre el deseo, y aunque éste para mí sigue siendo un enigma, me doy cuenta que la capacidad de desear es un acto de elección, es encontrarse con las necesidades propias de la vida. A partir de nuestra propia conformación intelectual, espiritual y corporal.

Guilles Deleuze nace en París (1925 - 1995) Filósofo francés de obra influyente en el arte y la literatura del último medio siglo, clasificado unas veces dentro del posmodernismo y otras en el estructuralismo. Fue profesor de filosofía de la Universidad de París. Como teórico ha desempeñado un papel determinante en el saber contemporáneo aunando en un mismo plano del análisis, la filosofía, el arte, la literatura, la ciencia y otros discursos. Examinó la obra de escritores como F. Kafka, M. Proust, L. Sacher-Masoch, S. Beckett y otros.

Deleuze era profesor de la Universidad de Vicanes hasta que se mudó a un barrio de la periferia de su ciudad donde daba clases en un barracón prefabricado a un público de lo más diverso, apenas había gente entendida en filosofía. Según Deleuze, aprender filosofía no era transmitir conocimientos, sino inspirar las mentes de sus alumnos para que pudieran pensar por ellos mismos. Entendía la filosofía como la ciencia que crea relaciones nuevas con el mundo y trata de expresarlas, cuyo fin es emocionarnos y elevar nuestro conocimiento acerca de la vida. Enuncia que es para profanos, personas que no se someten a dogmas, gente que mira por sus propias vidas. También la entiende como una filosofía vitalista, en la que hay que desear y amar para experimentar el goce por la vida, aunque asegura que nuestras vidas no suelen ser gozosas.

Tal vez podría pensarse que podemos ser esclavos de ese acto de desear, sin embargo creo que más bien hemos roto el nexo del deseo con la capacidad de expansión y conocimiento del ser; creo que lo que conocemos como deseo se ha deformado por la idea mercantilista. Esta idea para mí, es que los distintos productos que están en el mercado se les ha asociado a una necesidad creada y dan la apariencia o se convierte en un falso medio para adquirir el camino único, más efectivo y moderno para llegar a nuestros deseos, sobre todo el económico el amoroso y sexual.

La dificultad al desear dice Deleuze. Es que se desea la particularidad de las cosas como sustrayéndolas de su entorno, entonces encuentro esta ejemplificación, ese

deseo de algo se vuelven como un pez fuera del agua donde muere el deseo. En otras palabras, lo difícil de desear, es desear el conjunto de cosas y medios que hacen visible y posible la vida con todo lo que implica. Lo que se desea pensamos que es algo aislado de la vida y no pensamos que todo está concatenado.

C'est toujours avec des mondes que l'on fait l'amour
(Con mundos es con lo que siempre hacemos el amor)

Deleuze y Guattari se proponen establecer un nuevo concepto de deseo. La idea actual, condicionada por nuestro lenguaje y cultura consiste en un movimiento hacia algo que no tenemos, por lo que un feliz, sería aquel que lo tiene todo y no desea nada. Los clasificamos por buenos o malos según la naturaleza del objeto. Deleuze afirma que lo que deseamos no es un simple objeto, sino el conjunto de encuentros, sensaciones y elementos que acompañan al objeto. La publicidad se encarga de presentarnos los productos dentro de un mundo, ese mundo que deseamos. Por lo que los deseos no son espontáneos, los creamos, creamos ese mundo ideal para nosotros, esa serie de elementos conectados rizomáticamente. Según Deleuze, lo difícil no es conseguir lo que deseamos, sino desear, saber qué mundo nos producirá esas sensaciones que buscamos, qué mundo aumentará nuestra potencia.

El encuentro con las ideas de este pensador me produjo un revuelo en mi manera de estar en ese viaje, parecía que era un libro que me gritaba "aquí estoy" y justo a partir de esta sensación comenzó la aventura de crear el unipersonal *Instantes Del Deseo*.

Planeación Artística

En este trabajo unipersonal, quise construir una escala de deseos propios que determinadas etapas de mi historia personal, configurando una idea de lo que creo que ha quedado en mí, como rasgo distintivo y característico de lo que significaba para mí el deseo.

Cada uno de los cuadros de esta pieza obedece a un momento en particular en mi vida:

El recorrido que realizo con una cuerda al principio de la obra es el nacimiento, la unión con la vida y la llegada a un lugar desconocido al final del trayecto. Este lugar desconocido es mi propia muerte donde arribo al escenario y el público es la gente que asiste a mi funeral.

De ahí se desprende cada instante de la pieza *Instantes del Deseo*.

De alguna manera es juntar los opuestos de los momentos claves que me importan por una parte el nacimiento y por otra la muerte.

Cuando me separo de la cuerda llego al lugar de mi muerte, despierto y platico con el público, involucrándolo como si fueran las personas queridas y familiares que llegan a mi velorio. Es el inicio.

El primer instante, es el gozoso deseo de comerme la tarde a juegos con los amigos y mis hermanos. Recuerdo que nosotros inventábamos muchos juegos y el tiempo se escurría, se detenía no lo contábamos, y el sol desaparecía para dar paso a la oscuridad y arribar a la hora de otros juegos. También en esta parte, trato de rememorar algunos momentos con mis primos y paisanos en el campo de la provincia oaxaqueña cuidando chivos en el campo. Cuando buscábamos un gran árbol para colgar los columpios y disfrutar del aire y los sonidos mientras los chivos, los burros, las vacas y borregos pastaban.

El elemento de la cuerda es poner práctica la investigación del uso dramático del objeto; al convertirlo en cordón umbilical, columpio, instrumento de juego infantil y después en una horca para expresar el impulso de muerte ante la incomprensión y frustración de la consumación del deseo.

Al ir creciendo desde la niñez a la adolescencia, sentía el imperioso deseo de estar con alguien, de encontrar la expresión romántica del amor en una mujer, y durante ese tiempo, fue algo que llevó muchas veces un desconcierto de que esto no ocurriera, o que su realización no llegara. Entonces en la mente muchas veces elaboraba esos encuentros. O en otras ocasiones yo mismo frustraba el encuentro ante la imposibilidad de hablar y manifestar mi deseo. Creo que esta parte habla de un conflicto muy central en la conformación de mi forma de desear, donde puedo identificar la introyección de un deseo social, al darme cuenta de que la construcción de una pareja es un objetivo generacional, sociológico que desconocemos qué es y al mismo tiempo nos produce miedo su realización. Observo que al no encontrar la consumación de este deseo, yo trazo un camino hacia la incompreensión de esto que busco.

Y cuando el tiempo pasa y otorga el momento de satisfacer este deseo, viene un descontrol por tenerlo y no concebir la idea que acabe. Surgen muchos nuevos sentimientos; el dolor, la espera y la soledad de nuevo.

Lo que deseamos es lo que no tenemos y el acto de desear nos produce un estado de búsqueda, y de imaginación, de cómo satisfacer y cristalizar eso que anhelamos, creo que ese estado tiene algo que ver con un principio creativo pues empieza a desarrollar la imaginación.

Este momento lo desarrollo con una cuerda y con los ojos vendados, la mujer es esa cuerda y utilizo papel para cubrirme los ojos que es mi manera de expresar la ceguera de ese deseo que está generándose y produciendo conflicto en el alma y el cuerpo.

Otro deseo que he identificado, es el contemplar sólo como posibilidad, el deseo de muerte. Este deseo tanático creo que también forma parte de la vida en cuanto que nos constituye. Muchas veces es reflejo de nuestro propio desamparo ante nuestras imposibilidades, ante el sufrimiento, y ante la incapacidad de adaptarse a los replanteamientos de la vida, es decir a la incapacidad de lograr los satisfactores propios de nuestros deseos. Como decía yo en el programa de mano lo que

deseamos o dejamos de desear conforma nuestra personalidad. Nuestro comportamiento cotidiano está intrínsecamente relacionado con este principio.

Creo que todo este discurso tiene para mí una resonancia y es que va encaminado a un encuentro más constructivo e integral con mi propio deseo, donde yo construya al aprendizaje de elaborar las condiciones de una alternativa de vida más congruente con mis necesidades y que no sólo esté conformada por la represión de cánones sociales y principios de un sistema económico, que busca la estandarización del deseo social, como medio de control. Desmenuzando esta idea del control; para mí, es desarticular los mensajes implícitos de un sistema social y económico que trata de convencernos, de que debemos comprar y consumir ciertos productos que están en el mercado o frecuentar determinados sitios, usar cierto tipo de ropa o pensar de tal o cual manera para obtener lo que deseamos. O en el peor de los casos la enajenación del deseo sería la muestra de que estos productos se conviertan en nuestros deseos más profundos y esenciales.

Por otro lado tampoco comparto la ausencia de deseo como una alternativa de vida, como plantean algunas disciplinas, ya que no creo en la exclusión de esto, sino más bien en cambiar para nuestro provecho la forma en cómo abordamos el deseo.

Al cumplirse un ciclo vital, llega el momento de la natural conclusión.

La muerte como un acto natural de despedida, y entrega del cuerpo a su viaje mítico y misterioso, la muerte.

Este deseo de la muerte lo conjugué con, el deseo de asistir a mi propio funeral,

Y contemplar mi cuerpo, y poder ser testigo de las reacciones de cada una de las personas presentes.

Abrir la propia habitación donde uno vive, lo utilizo para abrir simbólicamente el espacio interior donde se construye uno mismo miles de alternativas, abrir el alma es una alternativa de habitarse y habitar íntegramente este mundo.

El encuentro con el público es para mí la capacidad de reconocerse en el otro, quien quiera que éste sea, y restablecer la capacidad de sorpresa en la vida misma, capacidad de compasión y hacerse cómplice en el acto liberador de limpiar nuestras acciones para limpiar el alma y ser seres que privilegien un encuentro creativo con el otro.

En la escena en que invito a pasar a alguien del público la utilizo para romper esa división que sigue operando entre el actor y los espectadores. Sé que es difícil sentirse expuesto y trato de hacerlo de una manera sutil y realizar una tarea tan simple de limpiar el rostro como metáfora de limpiar el alma. En este momento he encontrado que me voy llenado de cosas que no sé de donde vienen, o cosas que me impiden ser feliz y que como todo lo que tiene o es vida conlleva su necesidad de limpia, es necesario limpiar el cuerpo, la mente y el espacio donde uno transita. Y aquí es donde el agua ocupa un símbolo de vida.

La desnudez para mi es el deseo de limpiar el alma, de confrontar la aparente fragilidad humana o encontrarse ahí donde lo que somos en esencia se pone de manifiesto, sin máscaras y cuestionar esa fragilidad diseñada por la cultura y por el deber ser, y también para utilizar este signo de irse como llegamos a este mundo, como metáfora de iniciar ese último viaje donde no nos llevamos nada. Nada de lo que pensamos que es importante, como son los bienes materiales, los secretos o los sentimientos ocultos.

También el viaje hacia la muerte lo imagino como un vertiginoso camino de ir transitando velozmente por cada una de nuestras etapas más significativas.

Elección de elementos escenográficos

En la planeación de los elementos a utilizar, tenía como objetivo fundamental encontrar elementos que tuvieran la capacidad de hacer una síntesis de lo que quería expresar.

La Cuerda; este elemento lo decidí usar como símbolo del cordón umbilical del cual yo descendo a otro sitio que puede ser la muerte, para mí, es como expresar que ese cordón que me da una referencia de vida me ayuda a desprenderme llegando a ese sitio que es el final de la vida, pues llego vestido y a diferencia de cuando nacemos que llegamos desnudos.

Una pequeña cuerda se convierte en columpio y es el nexo con los momentos de la infancia al significar el juego de saltar la cuerda.

Un sombrero para mí es la expresión de las costumbres y raíces del campo en el estado de Oaxaca, viví el ver a los hombres del campo llevar su sombrero como algo propio e inseparable como el lugar donde se anidan los pensamientos.

Soy del estado de Oaxaca y ahí tuve el contacto con la vida de campo.

Con las costumbres un tanto lúdicas sobre la celebración del día de muertos donde Todos los niños se regocijaban en compañía de la gente del pueblo de San Andrés Zautla, pueblo natal de mi Padre. Recuerdo las fiesta de levantamuertos, fiesta donde los hombres se disfrazaban de mujeres, hacían una representación y un carnaval para recordar a los muertos con música, baile y comida de día de muertos.

El gis lo utilizo como un elemento con el que se puede crear distintos espacios, trazando sobre la pared un banco para que se siente la persona que invito al escenario y dibujo una ventana y la expresión de su pensamiento.

El agua como elemento de purificación del alma

La desnudez como fragilidad y fortaleza de lo que es el ser humano.

Con cada uno de los elementos que utilizo en escena realice una investigación bajo el principio del método de actuación del maestro Valencia con la premisa del uso dramática del objeto.

Uso y adecuación del espacio escénico

La obra en sí está concebida para presentarse en cualquier lugar y adaptarla en espacios alternativos. Siempre utilizando la cercanía del espectador como si asistiera a un lugar íntimo como sucede en los funerales en torno a un cuerpo.

De la parte de atrás del espacio desarrollo la cuerda y atrás hay un foco que ilumina este viaje, permitiendo que la luz ilumine una trayectoria donde la penumbra no nos deja ver exactamente quién o qué es lo que se aproxima.

El espacio entre el espectador y el ejecutante sugiere por algún momento estar en un mismo plano pues a través de la interacción del ejecutante con el mismo público tiene la finalidad de proponer un acercamiento en tiempo y espacio

Utilizo la cuerda, un foco con una extensión y que pueda moverse en varias direcciones (lados y frente y atrás) para crear distintos tiempos y momentos de una habitación que está en constante convulsión por la representación de los conflictos internos del ejecutante.

El encuentro con un espectador para que haga una tarea tan simple como limpiar mi rostro, establece un rompimiento de ese espacio nombrado como cuarta pared, para acercar al espectador e integrarlo al espectáculo.

El salir del espacio de representación es proponer que el espacio real continúa de manera paralela al espacio real y que dentro de la vida cotidiana surge o se da lugar al espacio creativo de representación escénica.

Presentaciones de la obra:

Esta obra se estrenó en la escuela laboratorio en Barcelona España 2006

Luego viajé a Cádiz para presentarlo en la escuela de arte teatral 2006

Al llegar a México lo presenté en la escuela de Argos 2006

Después en el encuentro de danza contemporánea en San Salvador 2006

Encuentro de Investigación Teatral EITAI en Querétaro 2007

En Performática en el estado de Puebla 2007

Summer Dance Festival en la Universidad de Wisconsin 2008

Festival de solos y duetos en Culiacán Sinaloa 2008

Encuentro de danza en los talleres de Coyoacán 2008

Teatro Benito Juárez de Oaxaca 2009

Teatro San Francisco en Pachuca Hidalgo 2010

Salón de danza "Taxidermia de la acción" Curadora Alicia Sánchez UNAM

Dance Theater Workshop en la Ciudad de New York 2010

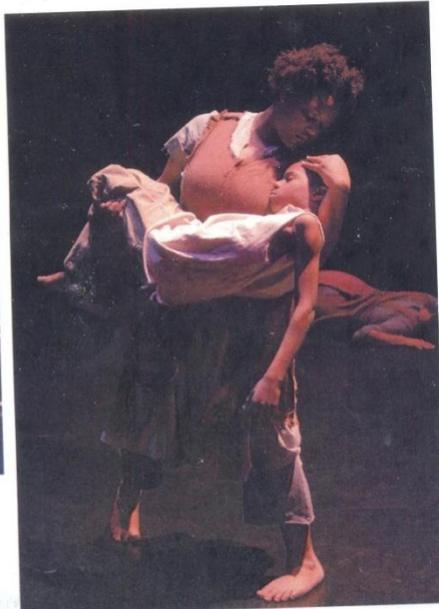
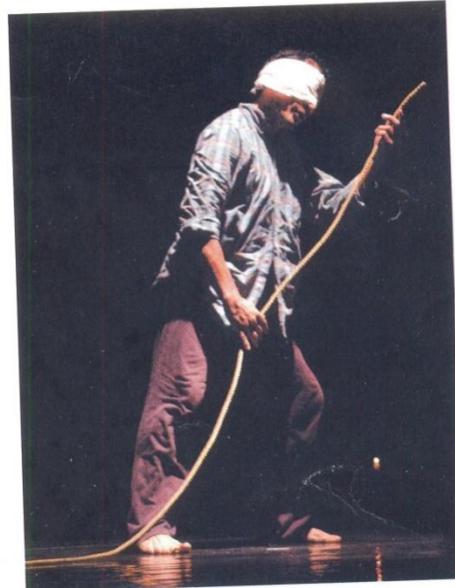
Espacio de Arte México D.F. 2011

Teatro Legaría del IMSS México D.F. en 2011

Espacio de Arte "El Secreto" 2011

Facultad de Economía UNAM 2014

The University of Wisconsin-Madison
Intercontinental
Summer Dance
Festival



Concurrent Movements: Sharing, Collaborating, Creating
June 28 - July 2, 2008



REFLEXIONES GENERALES SOBRE LA RECEPCIÓN Y ALCANCES DEL ESPECTÁCULO

Con el paso del tiempo creo que las condiciones fundamentales que hicieron posible este espectáculo obedecieron:

- Por una parte a la necesidad de confrontar lo aprendido en la Universidad y confrontarlo en la práctica profesional en el teatro y la danza.
- Conforme a lo que viví, esta obra resultó ser la expresión de una crisis existencial, donde el principal tema soy yo. Y la principal pregunta era ¿a qué dedicar mi vida? ¿Qué hacer para sobrevivir en términos existenciales profesionales, sin un aparente guía de lo que seguiría en mi vida? La respuesta fue seguir haciendo esto que me apasiona y me define. Ser un creador de teatro y danza.
- Al terminar cada función y recibir un pago por mi trabajo me dio las bases de lo que es la profesionalización en mi quehacer.
- Posteriormente al recibir la invitación a otros festivales para seguir presentándome me dio la oportunidad de reconocer que mi espectáculo ofrecía un discurso digno de ser visto y procuraba una reflexión y encuentro sensible con el público.
- En los festivales los mismos organizadores de los distintos lugares donde me he presentado, me han comentado que el espectáculo tiene una simbiosis de teatro y danza que hacen que el mensaje que quiero expresar llegué tanto por el movimiento del cuerpo, como el movimiento de las emociones.

Los puntos importantes son:

La obra es accesible y se encuentran referencias cercanas sobre el contenido. El espectáculo se ha podido situar tanto en festivales de danza como de teatro sin importar esa frontera de definición entre el teatro y la danza.

-Para mí una invitación importante fue participar en el evento Mundial de la Danza (WDA) en Dance Theater Workshop en la ciudad de Nueva York. Porque con todos mis miedos respecto a presentar mi trabajo, resultó que los organizadores de tal evento consideraron mi trabajo por ser una pieza atractiva con la mezcla de teatro y danza situación que me llenó de gusto pues había cotejado su contundencia en los puntos que me han interesado como método para abordar la escena.

Y ante público de diferentes países el resultado fue mostrar un espectáculo donde la parte actoral y de danza o movimiento ofrecía un discurso que se aproxima y tiene un valor jerárquico de igualdad y organicidad.

CONCLUSIONES

Con la satisfacción de haber iniciado la aventura de crear y presentar este trabajo unipersonal, me doy cuenta que la importancia de atreverse a crear, reside en la valentía de proponer en escena un universo que exprese lo que soy aceptando el compromiso de trabajarse teatral y dancísticamente para su ejecución.

- Que ante las condiciones adversas de la vida, en mi quehacer queda el cuerpo mismo como instrumento, como cuaderno de escritura y libro de referencia personal.

-Encuentro también que más que algún conflicto entre el teatro y la danza, el conflicto principal es poder crear el mecanismo propio de construcción poética, para concretar una metáfora escénica, acorde con nuestra manera de expresar y ver el mundo.

Históricamente el teatro y la danza aparecen como una recreación y respuesta ante los fenómenos naturales, (desde la lluvia, el día, la noche, el clima, los ciclos agrícolas), hasta la misma complejidad de la existencia y relaciones humanas.

La danza y el teatro son una de las actividades que el hombre realiza desde su aparición. Es un fenómeno universal en el comportamiento humano, que se ha practicado miles de años atrás y en oriente ha seguido un proceso conjunto. Esto incluye una manera de concebir el cuerpo dentro del teatro y la danza que ha influenciado enormemente a los creadores occidentales contemporáneos de estas disciplinas, de tal manera que en la actualidad podemos hablar de una fusión e influencia del concepto oriental de la danza y teatro, en la conformación del actor-bailarín.

Eugenio Barba escribe en su artículo titulado *Cultura del Cuerpo*:

En las culturas orientales no existe la distinción entre “Teatro” y “danza” exactamente como en la cultura occidental antigua y en las llamadas “primitivas” y “populares”.

El teatro y la danza para mí, son una descarga de energía que libera los sentimientos, es el consecuente paso de la exaltación de los sentidos, es el lenguaje vivo de las emociones en tanto su mejor aliado es el presente, es decir es un arte el cual no se puede asir como la escultura o la pintura. Surge y efímeramente existe en ese solo instante para albergarse en la memoria del espectador.

La danza expresa una idea del modo en que sentimos, manifestando todas las demás experiencias subjetivas, su exposición y desarrollo es una especie de síntesis de nuestra vida interior y de la historia del hombre.

Todo esto también es aplicable al teatro, sin embargo en occidente tuvo una división que marcó su desarrollo por el texto dramático, centrándose éste en la producción teatral y omitiéndose en la danza. Como se da en el ballet, donde se mima gran parte de la historia y se crea un código de comunicación sin palabras.

Estas dos disciplinas representan en mi quehacer, una variante expresiva, una herramienta que me ayuda a decir y poner de manifiesto los diferentes matices del conflicto expresado en un discurso dramático, donde mi cuerpo habla y donde yo elijo o no prolongar un discurso verbal.

Encuentro que la danza y el teatro tienen un punto en común, y es transitar por el acto liberador de dar voz al ser humano, al poner bajo una gran lupa (el escenario), la necesidad de reflejar mi punto de vista sobre la realidad y la problemática que se deriva de esto. Retomo los principios del expresionismo, cuando

esta corriente busca sacar a la luz los impulsos internos en todas sus formas para provocar una reacción íntima en el espectador.

Pueden transformarse para que expresen el estado emocional del artista, revelando directamente su ser más interno en movimiento, gesto y expresión facial.

Esta forma de llegar a la producción escénica de mi autoría, es en gran parte por el encuentro con el maestro Valencia. Un hombre de teatro que con sus propias contradicciones, procuró ser un guía en la búsqueda por definir nuestro quehacer y proporcionar un método de actuación.

Agradezco el encuentro con su disciplina, estudio y amistad pues ha dejado el gusto por compartir la visión de un mundo que busque el encuentro sensible y creativo con el otro: donde tenga cabida, diversos mundos, como también, la discusión dialéctica de los puntos de vista de cada persona, pero sobre todo la complicidad y alegría de ser responsables de nuestra relaciones con el mundo, con el otro y por su puesto conmigo mismo.



WORLD DANCE ALLIANCE / AMERICAS

February 19, 2010

Ulises Martinez Martinez
Director de Claroscuro Danza-Teatro
calle: Luis G. Incan 2712-2
Colonia: Villa de Cortes
delegacion: Benito Juárez
México D.F.
C.P. 03530

Dear Mr. Ulises Martinez Martinez:

On behalf of World Dance Alliance, I am pleased to invite you to present a performance of your dance work "Instantes del deseo" at the World Dance Alliance Global Dance Event in New York City from July 12 to 17, 2010. The Event is hosted by World Dance Alliance-Americas in affiliation with the University of Wisconsin-Madison and New York University Steinhardt's Dance Education Program. Performances and master classes will take place at one of the most prestigious venues for dance art in the United States, Dance Theater Workshop, and presentations and meetings will occur at NYU's Kimmel Center. We anticipate more than 350 presenters and participants from over 25 countries to take part in the Global Dance Event, which will include seven concerts, more than one hundred presentations, and a diverse array of master classes.

Over 150 dance groups from around the world applied to perform in one of the Event's concerts. You are one of very few artists who was invited to present work without submitting an application. Your artistry represents great innovation in contemporary Mexican dance. We extend this special invitation to you in order to share your talent, intelligence, and cutting-edge performance with the Event's participants as well as audiences in New York City. More details regarding the schedule of the Event are forthcoming. Information about World Dance Alliance, including details from its most recent global event, the 2008 Global Assembly in Brisbane, Australia, can be found online at <http://www.worlddancealliance.net>. Please do not hesitate to contact me if you have any questions.

Sincerely,

Dr. Jin-Wen Yu,
President and Director of the 2010 WDA Global Dance Event

HONORARY WDA PARTNERS

Oscar Arioz (Argentina) • Julio Bocca (Argentina) • Guillermina Bravo (Mexico) • Karol Kain (Canada) • Hwai-Min Lin (Taiwan)
Anna Maria Pina (Italy) • Dame Marjaret Scott (Australia) • Leticia Ramos Shahian (The Philippines) • Kapila Vatsyayasn (India)

IN MEMORIAM

Patricio Bunster (Chile) • Selma Jeanne Cohen (USA) • Kallirini Duntam (USA)

VIVE LA FACULTAD DE ECONOMÍA INSTANTES DE DESEO



Por Isis García

México (Aunam). Un hombre desnudo se amarró una cuerda al cuello. Murió y salió caminando del auditorio de la Facultad de Economía. Se fue “a ese viaje adonde no llevamos nada, ¡Ahí los espero!”.

Ulises Martínez Martínez, actor y bailarín, dejó su vida y su ropa en el escenario. Estudió la carrera de teatro en la Facultad de Filosofía y Letras y en el Centro Universitario de Teatro (CUT) en la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM).

Las luces apagadas anunciaron el comienzo del camino. “Después de realizar un viaje de varios meses por distintos lugares, empecé a construir la idea de este espectáculo, con la firme convicción de rescatar parte de los momentos más importantes o significativos de mi vida, donde experimenté alguna enseñanza con respecto a la manera de desear, y construir nuevos parámetros en la propia existencia.” describe el autor y actor de la obra Instantes del Deseo, la cual, se presentó por primera vez en Abril del 2006 en la ciudad de Barcelona.

Como el genio de la lámpara el autor concedió a su público, mediante la danza y el teatro, tres deseos que la mayoría de las personas hemos sentido alguna vez: el deseo de volver a la niñez, el deseo de tener un amor correspondido y el deseo de hacer el viaje.

Comenzar el viaje

El hombre subió los escalones tirando de una cuerda. “La cuerda es el cordón umbilical, es ese algo que te una a tu madre en tu nacimiento, anuncia tu llegada y se corta a la hora de tu muerte” comentó el actor.

Flautas, caracoles y tambores dibujan el paisaje sonoro en la escena, obra del mexicano Antonio Zepeda, autor y músico. Un problema técnico no dejó disfrutar del resto de la música preparada para el evento, la cual se componía de composiciones del brasileño Chico Cesar, del británico P. Gabriel y de piezas de Eleani Karaindru, que el autor seleccionó después de ver la película “La mirada de Ulises”.

Sin embargo, el silencio resignificó la obra. Espectadores y artista estaban viviendo algo totalmente nuevo, gestándose en las aras del imprevisto y la improvisación. La obra transcurrió sin música, sólo la voz del autor recitando algunos fragmentos de su viaje y el sonido de sus pies rozando con la duela del escenario. Sólo la danza y el teatro.

Las personas se construyen de historias. La estética, la técnica y el estilo de la representación de Ulises Martínez están permeadas de su experiencia en diversas compañías de danza contemporánea y de su participación en importantes festivales en Lima, Ecuador, Costa Rica, Nicaragua, Chicago, Nueva York, Los Ángeles, Portland, Miami, y Nuevo México. También de su colaboración en festivales nacionales de San Luís Potosí, Oaxaca, Durango, Chiapas, Veracruz y Sinaloa.

Todo viaje comienza en un funeral y termina con una muerte. Porque la vida no es el tiempo, es el camino. La primera escena nos sitúa en la tierra natal del autor, Oaxaca, “en la tierra del mezcal”. El bailarín está presenciando su propio funeral, observa lo que las personas dicen de él y se remonta a los recuerdos de una vida; la niñez, el amor, los problemas y la muerte.

Volver a la niñez

El autor se sacó la cuerda de la boca, uno de los tres elementos que conformaron la totalidad de su escenografía. La utilizó para saltar, posteriormente extendió los brazos y formó una “U”

con la soga, la usó de columpio y se divirtió. Con una sonrisa en los labios devolvió etapas añoradas de juego a su público.

El colectivo Ruy Mauro Marini, organizador del evento, también vive su niñez. Se trata de un grupo de jóvenes de la Facultad de Economía preocupados por llevar a su comunidad estudiantil eventos culturales. Lizbeth Martínez, educanda de Economía, manifestó que ante la apatía de los estudiantes y el interés de otros, inauguraron su ciclo cultural con esta obra el viernes pasado. El público llenó casi la mitad del auditorio.

Un amor correspondido

Se encendieron las luces. Para la retroalimentación el actor bajó del escenario, tomó de la mano a una joven del público y la invitó a ser parte de la escena. Le extendió una botella con agua y una bandeja, los demás instrumentos de su escenografía.

La mujer le lavó la cara y después él hizo lo mismo con ella. “Uno tiene que aprender a limpiar el alma, pero eso no se puede hacer sólo, siempre necesitamos de alguien”. Después del lavatorio, se pusieron a bailar un vals frente al retrato de Ho Chí Minh, que adorna el auditorio de la Facultad de Economía y al cual, el actor aprovechó para saludar cuando dio la vuelta.

El autor de la obra tomó a la chica entre sus brazos, la cargó y la llevó hasta los asientos, pero en vez de dejarla en su lugar la depositó sobre las piernas de un chico, le hizo una caricia en la cabeza y regresó al escenario. “Es la representación de esa etapa en donde parece que todos tienen novio y tú no, o cuando la persona que quieres no te corresponde” Afirmó Ulises Martínez.

La obra forma parte del laboratorio escénico, Claroscuro, que conjuga la danza, el teatro y la música. Desde el 2000 ha buscado el amor correspondido con su público y lo ha conseguido, ha sido merecedor de la beca Educación para el Arte SEP-INBA con el proyecto de Danza para Jóvenes Reclusos, y Artes por todas Partes.

Terminar el viaje



El viaje culmina donde empezó. Se apaga la luz diagonal, el bailarín aprovecha para desnudarse, se queda sin nada, porque así llegamos y así nos vamos a ir. Únicamente hay una luz cenital de dos metros de diámetro que pende desde el techo con un apagador manual, el actor lo prende y lo apaga a su merced.

El artista empuja el foco y éste se mueve como un péndulo, da la impresión de que está siguiendo al actor, quien danza mientras se arrastra por el suelo como no queriendo ser alcanzado por la luz. Quizá no quiere mostrar su desnudez o quizá es la metáfora de los problemas que nos atormentan constantemente.

Lo difícil es saber lo que deseamos en verdad para nuestra vida. Porque nuestra tarea podría ser; desear no sólo algo aislado sacándolo de su contexto, como si fuera un pez que extraemos del río. Sino el conjunto de cosas que harán posible la cristalización de ese deseo genuino. Tomó la cuerda, se la puso alrededor del cuello y cuando murió, en el funeral, lo obra comenzó otra vez.

Fotos: Colectivo Ruy Mauro Marini

Publicado por AUNAM noticias.



Bibliografía

ANTOLOGIA. Inter disciplina Escuela y Arte
CONACULTA cenart
México 2005

ALEXANDER LOWEN bioenergética
Ed. DIANA
2006

ADOLFO SÁNCHEZ VÁZQUEZ
Lecturas universitarias no.14
Antología de textos de estética y Teoría del Arte.
UNAM México 1978.

BAKER Y ALLEN Biología Investigación Científica
Fondo Educativo Interamericano
2006

CRISTOPHER INNES El Teatro Sagrado.
Lengua y estudios Literarios.
Fondo de Cultura Económica.
México 1992.

DALLAL ALBERTO, El aura del Cuerpo.
Instituto de Investigaciones Estéticas
Cuadernos de Historia del Arte no. 55
UNAM México 1978.

DELFIN COLOME, El indiscreto encanto de la danza.
Ed. Turner
Colección Turner Música
Madrid 1989

DOMINGO ADAME Las Enseñanzas de Rodolfo Valencia Teatro y Vida
Facultad de teatro Universidad Veracruzana
México 2008

Nota 1 y 2

Correo Escénico no.18
Del artículo:
"Pina Bausch. Una mirada particular"
Por Borja Ortíz de Gondra
Tomado de la revista
de la Asociación de Directores de España
ADE-(dirigida por Juan Antonio Hormigón)
Dic.1991/ enero 1992

EUGENIO BARBA, La Canoa de Papel.

Tratado de Antropología Teatral.

Col. Escenología no. 18

Grupo Editorial Gaceta. México 1992

E.GORDON CRAIG El Arte del Teatro

Col. Escenología.

México 1999.

FRITZ PERLS, Sueños y Existencia

Ed. Cuatro Vientos.

Chile 2011

IVAN HERERA FLORES. Rodolfo Valencia En el Teatro

Su Trabajo y su Método

Tesis UNAM

México 2006

JULIA VARLEY, Piedras de Agua

Ed. Escenología

México .2009

JACQUES BARIL La danza moderna

Ediciones Paidós.

Biblioteca de técnicas y lenguajes corporalesno.26

Buenos Aires 1987

PAUL LOVE Terminología de la Danza Moderna

121 Cuadernos de Eudeba.

Ed, Universitaria Buenos Aires, 1964.

Correo Escénico no.18

Del artículo:

“Pina Bausch. Una mirada particular”

Por Borja Ortíz de Gondra

Tomado de la revista de la Asociación de Directores de España

ADE-(dirigida por Juan Antonio Hormigón)

Dic.1991/ enero 1992

LIN DURAN, La humanización de la danza.

Serie Investigación y Documentación de las Artes.

Segunda Época,

México 1990.

México en el arte no 23

Del artículo: "DANZA-TEATRO. Neo expresionismo actual en Europa
Y América Latina"

De Patricia Cardona.

INBA- México Otoño de 1989

NICOLA SAVARE el Teatro más allá del Mar

Estudios Occidentales sobre teatro oriental

Col. Escenología

México. 1992.

NORA CRESPO La danza, mirada en movimiento

Universidad Autónoma Metropolitana UAM

México 2003.

PINA BAUSCH WUPPERTAL DANCE THEATER

Or the Art of Training a Goldfish.

Excursions in to dance por Norbert Servos.

Ballet Bugnen-Verlag Rolf Garske.

Cologne –FRG 1984.

VASSILY KANDINSKY, De lo espiritual en el arte.

La nave de los Locos.

Premia.

México 1985.

WALDEEN, La danza Imagen de creación continua

Difusión Cultural UNAM

México 1982

W. REICH Análisis del Carácter

Ed. Paidós

Buenos Aires 1998

FOTOS, NOTAS DE PRENSA DE "INSTANTES DEL DESEO"
Y OTRAS OBRAS DE TEATRO Y DANZA



Obra " los Rubios" Director Rodolfo Valencia escenografía Martha Palau
Actores Rodolfo Valencia, Alejandro Ortiz B. Sara, Ulises Mtz Dario G. Eduardo Cassab
Producción UNAM Teatro Juan Ruíz de Alarcón 1987



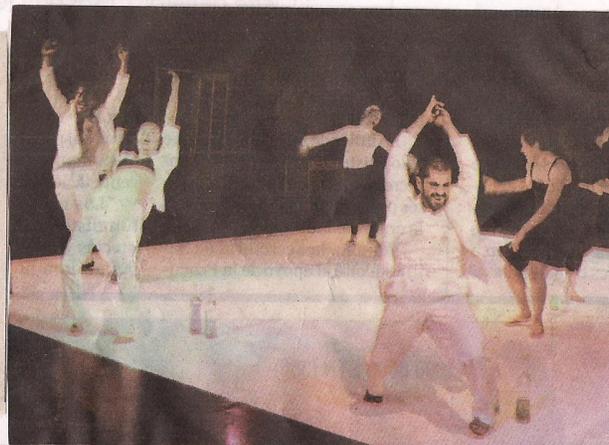
Expresión del cuerpo, expresión del alma

Hoy concluye el Encuentro Latinoamericano de Danza Contemporánea, organizado por la Universidad Nacional Autónoma de México. El evento tuvo un ambicioso programa de actividades que comprendió un festival de danza, talleres, exhibición de videodanza, un coloquio y un encuentro de promotores con la participación de Argentina, Guatemala, Costa Rica, Colombia, Perú y Panamá, entre otros.

Aquí mostramos aspectos de ...*Me voy! Caricatura*

física y danza, obra dirigida por Clementina Calvo que presenta la búsqueda de identidad de cuatro personajes que se enfrentan a un mundo contemporáneo, en donde los valores "universales" carecen de significado. Interpretan: Annette de Pover, Ulises Martínez, Cinthia Patiño, Carlos Martínez y Clementina Calvo.

FOTORREPORTAJE
NICOLÁS TAVIRA



El grupo @rroba Danza inicia su camino en un espacio consagrado, el Teatro Raúl Flores Canelo

MARICRUZ JIMÉNEZ FLORES

Recién egresado de la carrera de coreografía, precedido por estudios en teatro y artes marciales, Marco Antonio Vasconcelos fundó el grupo @rroba Danza hace un par de años. Actualmente integrada por Cinthya Patiño, Cierce León, Ulises Martínez, y el mismo Vasconcelos, esta agrupación se presentará del 8 al 10 de octubre, en el Teatro Raúl Flores Canelo, del Centro Nacional de las Artes, dentro del ciclo *Pasos al fin de milenio*.

Con un programa integrado por "278. @irracional... dolor de probeta", "Chicano en hibridación" e "Imágenes", @rroba Danza inicia su camino en uno de los espacios importantes consagrados a la danza. La primera obra aborda el tema de la clonación, el dolor del ser humano ante la pérdida de individualidad, y emplea el paradigma de la condición de un ente que no es ni ser humano ni animal. La segunda obra surge de la experiencia de Marco Antonio



Vasconcelos al llegar a la ciudad de México, y toca el tema de la identidad, el modelo de la iconografía chicana y su simbología. La tercera habla sobre la guerra.

"El proyecto del grupo —dice Cinthya Patiño— es trabajar a partir de la honestidad interna y de lo que cada uno quiere decir y es. Hemos desarrollado un lenguaje común combinando las artes marciales y la danza teatro. Más que con una corriente dancística estamos vinculados con una corriente humana, queremos ir más allá del movimiento, buscar la interiorización del lenguaje, el lenguaje interno de lo que queremos decir, para buscar y experimentar con el movimiento".

El grupo realiza una investigación de movimiento a partir de la necesidad interna de cada uno de sus integrantes. Es un trabajo de laboratorio el que esencialmente hacen, donde la improvisación, a partir de los temas que quieren desarrollar, es sumamente importante. Los miembros que integran este grupo, al

igual que su director, se han formado en los lenguajes de la danza, el teatro, las artes marciales y el butoh. A esta temporada en el Teatro Raúl Flores Canelo le antecede una gira por El Salvador, misma que el grupo continuará en breve por el interior de la república.

Recién egresados de las escuelas de teatro y danza —a excepción de Ulises Martínez, que ha bailado con el grupo Asaltodiario de Miguel Ángel Díaz y es miembro fundador de Producciones La Manga, dirigido por Gabriela Medina, y se encuentra en @rroba Danza como invitado—, estos jóvenes creadores están dando a conocer su trabajo, bajo la premisa de la máxima economía de elementos sobre el escenario. Dice Cinthya Patiño: "La propuesta que tenemos es utilizar los elementos escenográficos lo menos posible, para que el trabajo sobresalga por sí mismo, nos apoyamos en cosas elementales para dar más fuerza al trabajo interpretativo" ■

Miguel Ángel Quemain

quemainmx@gmail.com

La legitimación internacional de un nuevo teatro

MENDOZA, BAJO LA DIRECCIÓN de Juan Carrillo, basada en *Macbeth* de Shakespeare, adaptado por Antonio Zúñiga e intervenido con textos de Elena Garro y Juan Rulfo, así como por las múltiples sugerencias literarias que aderezan un texto con la vigencia de la inequidad y la enajenación actual, ganó el primer lugar en la cuarta edición del Almagro Off Barroco, un festival adyacente al Festival Internacional de Teatro Clásico de Almagro, un pequeño pueblo a casi una hora de Madrid y a dos de Sevilla; se trata de un equivalente aproximado al guanajuatense Festival Cervantino de los inicios.

La convocatoria para participar en el Almagro Off indica que el grupo participante no debe tener más de cinco montajes profesionales; pues se trata de una iniciativa para ayudar a los jóvenes creadores y potenciar las nuevas miradas hacia los clásicos.

Es significativo que Los Colochos Teatro hayan ganado un certamen que, en esta edición, tuvo una calidad sobresaliente, porque estimula la participación del teatro independiente en escenarios que no son locales y que ofrecen la posibilidad de colocarse en miradores de mayor ambición.

Para los grupos independientes que obtienen reconocimientos por su solidez y que no están amparados por el reconocimiento de las becas nacionales o las formas de consagración —mismas que, paradójicamente, son decididas por los propios colegas artistas al ser ellos quienes reparten los merecimientos (el reproche común es que las becas se reparten entre amigos)—, estos logros conquistan el respeto —y también la envidia— de los pares y del público.



Tanto los estímulos del Fonca como sus réplicas estatales (con los mismos tics e inclinaciones que el centro del país) son espacios de legitimación, pues los beneficiados adquieren una especie de pase automático a muestras escénicas, festivales e invitaciones internacionales que pasan a través de Difusión Cultural de la Secretaría de Relaciones Exteriores para "representar" a México. Eso explica que quienes no necesitan del apoyo económico (un reproche muy común entre los solicitantes paupérrimos) las piden porque les da la legalidad que no les ofrece su solvencia económica.

Los medios de comunicación y el periodismo cultural forman también parte de ese mundo periférico al teatro, que desdeña lo que no deja dinero y lo que sigue menospreciándose con esa etiqueta triste que califica "lo nacional" y lo "independiente" (aunque es cierto que muchos "artistas independientes" son más "menesterosos" que artistas) como algo sin méritos. Los Colochos, con Mendoza y el premio, han logrado más notas de prensa en España y sus repeticiones latinoamericanas que en los últimos dos años de trabajo en la prensa local y nacional.

LA OTRA ESCENA

La cabeza declarativa más visible en este montaje ganador fue la de Antonio Zúñiga. Avocado en el oficio por más de una década, Zúñiga ya forma parte de la historia del teatro mexicano en sus niveles destacados. Su trabajo no será una mera anécdota en nuestro paisaje artístico, porque se trata de un artista que ha sido capaz de incidir en la manera de hacer dramaturgia, poner en escena, formar actores, influir en la comunidad donde su teatro se instala, crear un organismo con capacidad de gestión cultural y, ahora, iniciar una tarea editorial con una obra de su autoría y que se ha convertido en un montaje polémico: *Lo que soñé ese día que me quedé dormido bajo el puente*, bajo la dirección de José Alberto García, un director joven y dotado, prolífico y arriesgado.

Este trabajo se ha convertido en un objeto polémico por los trazos hiperrealistas de un sueño que tiene todos los rasgos insoportables de una pesadilla, en la que está presente todo lo que somos pero también todo lo que odiamos de nosotros mismos y de nuestros cómplices fantasmáticos que están ahí como testigos y verificadores de que las fantasías pueden cumplirse y terminar por perseguirnos si renunciamos a enfrentarlas y optamos por salvarnos. Ahondaré sobre el montaje posteriormente, pero vale consignarlo por que saldrá de cartelera el 26 de agosto.

Algunos actores son parte del conjunto Carretera 45, una empresa cultural de gran talento instalada e integrada en la colonia Obrera, como lo ha hecho mucho antes El Milagro, que dirige David Olguín, con un signo de diversidad y riqueza intelectual y artística inspirador para compañías que logran tener una estabilidad, por precaria que sea. Un ejemplo es A la Deriva Teatro, en Guadalajara, y La Rendija, en Mérida, por mencionar dos notables.

MONDENSAMBLE S.C.
PRESENTA

CESSE MURIÓ
O
EL SUEÑO DEL SUEÑO



FUNCIONES 29 Y 30 DE AGOSTO 2009. Horario: 19:00 hrs.
TEATRO JUÁREZ OAXACA OAX. Av. Juárez 703 Centro. tel. 5025476
BOLETOS 70 GENERAL Y 35 CON CREDENCIAL

CLAROSCURO PRESENTA DANZA - TEATRO

INSTANTES DEL DESEO



Funciones 29 Y 30 DE Agosto de 2009.
19:00 HRS.
TEATRO JUÁREZ CD DE OAXACA OAX.
Av. Juárez 703 Centro. tel. 5025476

APROBANDO A LA CULTURA

“Instantes del deseo” y “Cesse murió” en el Teatro Juárez

» Danza teatro en colaboración con Mond Ensemble S.C y clausoscuro

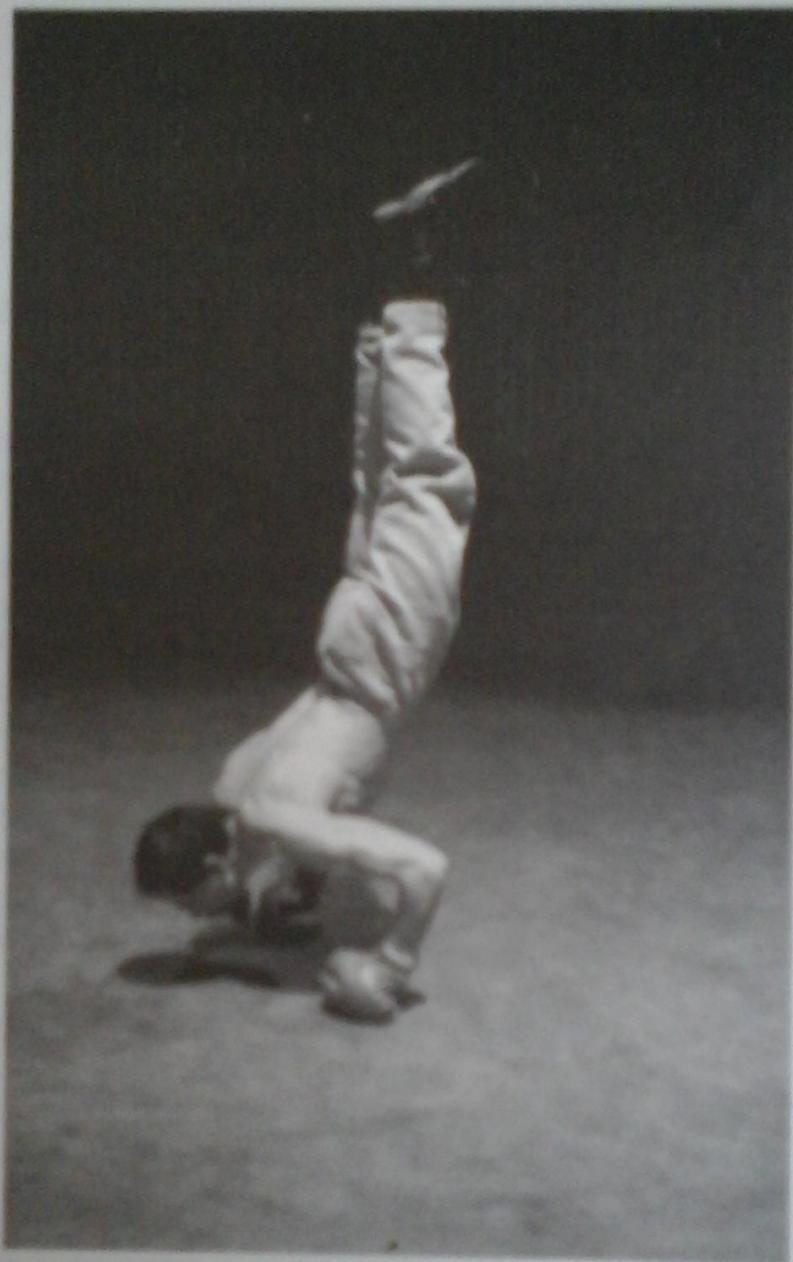
“INSTANTES DEL deseo” es un viaje teatral y coreográfico a través del deseo. Un hombre asiste a su propio funeral y comparte con el público como ha sido el acto de desear en distintos momentos de la vida, hasta llegar a su último viaje. Su muerte. Ese último viaje donde nuestras certezas se confrontan, nuestros bienes se esfuman y solo queda la memoria de la piel tocando la tierra de los mundos internos habitados.

Cesse Murió historia que narra mediante lenguaje dancístico y video el andar de dos personajes pertenecientes distintas dimensiones. Una mujer muerta, un hombre vivo se unen ante el conflicto de tratar de comunicarse. Tiempo y espacio los separa.

La cita es el sábado 29 y domingo 30 de Agosto a las 7:00pm en el Teatro Juárez, Av. Juárez No.703 Centro, Oaxaca Cp. 68000.

Duración aproximada:
60 minutos

Boletos a la venta en taquilla \$70, \$35 con credencial de estudiante, maestros e INAPAM.

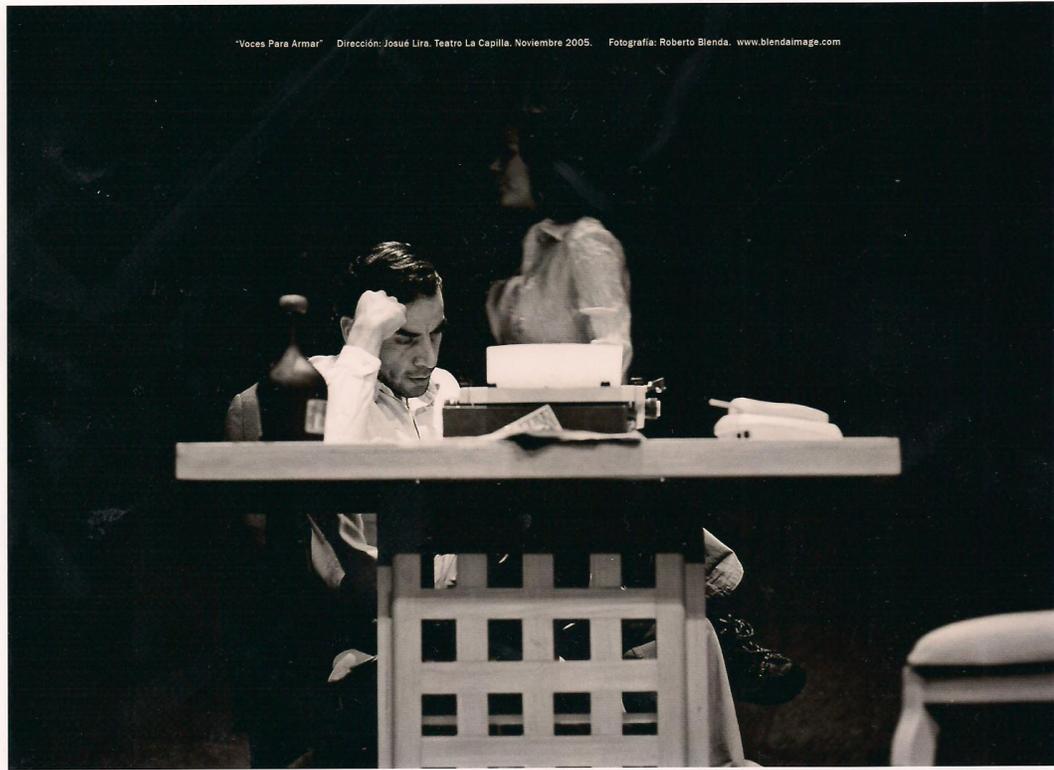


UTOPIA DANZA TEATRO

dirección: Marco Antonio Silva

MADE IN MEXICO

(Creación coreográfica)



OBRA MODELO PARA ARMAR DE CARLOS NOPHAL LA CAPILLA 2005



El tiempo al día

Lunes 12 de octubre de 2009

Hora: 6:24

Ciudad de México 21 °C

Últimas noticias

- 17:37 Citan a presuntos responsables de la muerte de Anna Nicole Smith
- 17:17 Orlando Bloom, nuevo embajador de buena voluntad para UNICEF
- 16:57 Medicina personalizada es llamada a volver a las raíces: genetista
- 16:37 Países pobres recibirán donación vacuna AH1N1: OMS
- 16:17 El nuevo single de Michael Jackson llega a radios e internet
- 15:57 Muere el escritor Raymond Federman

El atril



Mond Esamble y Claroscuro en el Claustro

• Danza, teatro y algo más

DISTRITO FEDERAL, México, 24/09, (N22).- Danza, teatro y otras disciplinas escénicas se llevarán a cabo en las puestas en escena *Cesse murió* e *Instantes del deseo*, a cargo de las compañías Mond Esamble y el colectivo Claroscuro danza-teatro, respectivamente.

La cita será el viernes 25 de septiembre, a las 19:30 horas, en el Auditorio Divino Narciso de la Universidad del Claustro de Sor Juana (Izazaga núm. 92, Centro Histórico de la ciudad de México, a un costado del metro Isabel la Católica). Entrada libre.

Cesse Murió, idea original y dirección de Mónica Riestra, será interpretado por ella junto con Ulises Martínez; iluminación y escenografía de Javier Ortiz Díaz; edición de música y video de Alejandro Durán; video de Héctor Hajnal, y pintura escénica de Claroscuro Danza-Teatro.

Riestra, coreógrafa y bailarina, ganó en la categoría de ejecutante la versión XIX del Premio INBA-UAM (Concurso Continental de Danza Contemporánea) y la versión XXIV del mismo premio en su categoría de composición coreográfica con la obra *La puerta*. Fue bailarina de la agrupación *Asaltodiarío* y entre sus creaciones se encuentran *El Camino de Ila* y *Libélula*.

La temática de esta obra plantea a seres separados por la vida y la muerte, con el lenguaje de los sueños y la relatividad del tiempo. La compañía Mond Esamble fue creada hace siete años por personas que emplean diversas disciplinas artísticas que integran danza, música, pintura, teatro, arte multimedia e iluminación, entre otras.

Instantes del deseo, dirigida e interpretada por Ulises Martínez, e iluminación de Javier Ortiz Díaz, presenta un viaje teatral y coreográfico donde un hombre asiste a su propio funeral y comparte con el público cómo ha sido este proceso, donde las certezas se confrontan y los bienes se esfuman. La compañía Claroscuro danza-teatro ha trabajado desde hace nueve años con la interacción del teatro y la danza.

Ambas compañías manejan la interdisciplina con la finalidad de hacer que el público pierda la frontera que existe entre una especialidad artística y otra, y conducirlo al encuentro con el alma de la historia, para que el observador comparta la opción de mirarse en la obra para luego tratar de comprender mejor el mundo interno y externo que conforma su realidad.

09/MAG



Obra Azul Dir. Vivian Cruz compañía Lanscape
sala Miguel Covarrubias 2011



obra Me voy Dir. Clementina Calvo UNAM
salon de danza 2010

en pausa...

dirección alejandra ramirez

miércoles 8pm, localidad 80 pesos
del 12 de mayo al 30 de junio

Foro Sor Juana Inés de la Cruz
Centro Cultural Universitario, UNAM

BRUJA danza

BRUJA EX FORCA REGIMENALIA Puebla

50% de descuento a estudiantes, maestros, UNAM, DIF, INAPAM, Prepa Sí, jubilados ISSSTE e IMSS



Los proyectos son del tamaño de tus sueños: Aracelia Guerrero

LOURDES GÓMEZ

Hay de primeras veces a primeras veces y esta semana el personaje es Aracelia Guerrero, quien debuta como directora con *El médico de su honra*, de Calderón de la Barca. El estreno será el 16 de junio en el teatro Julio Castillo, atrás del Auditorio Nacional.

Aracelia cumplió 32 años el pasado viernes 8, ese día llegó muy puntual a la entrevista y entre sorbo y sorbo de chocolate habló con pasión del riesgo de dirigir, de su apuesta creativa y de esa contradicción humana, canibal al mismo tiempo. "La gente puja porque los jóvenes hagan cosas, pero cuando las hacemos cuestionan por qué te dan la oportunidad".

Para ella escenificar a Calderón ya es en sí un riesgo, así que decidió respetar y seguir la línea estética del medievo y barroco. "La apuesta es un tipo de actuación realista de un texto del Siglo de Oro, respetamos el lenguaje y mostramos la vigencia de la obra. Hacemos que todas las pasiones se entremezclen en escena.

"Calderón hace un retrato de hombres y mujeres cercados en una sociedad que los aprieta; aunque no es una historia de oprimidos, sí refleja una sociedad viciada y nociva. Las mujeres sufren el yugo de los hombres, pero ellos viven obligados a mantener un *status*".

También confiesa que la primera vez que la leyó quiso actuarla y estar en todo, "como actriz quieres verte en algún personaje, pero el proyecto se fue acomodando a lo largo de cuatro años de gestación". Aracelia buscó un director, pero ella había estudiado tanto el texto, lo conocía tan bien, que entendió que debía ser la directora.

Y es que Aracelia, junto con Mariana Jiménez, presentó en España una ponencia sobre un estudio de los personajes femeninos de la obra. De ahí su entusiasmo al hablar de las tres mujeres de *El médico de su honra*, donde un antiguo amor asedia a la mujer, ya casada con otro, y el marido cree que confirma sus sospechas. Esto le hace descargar el arma homicida sobre la única víctima que tiene la mano, su esposa inocente.

"Me atrae la pasión del hombre llevada a sus extremos. En esta obra la gente se olvida del prójimo y pone por delante sus valores y propios intereses. Aquí cada personaje lleva hasta el último extremo su razón y no le importa pasar encima del otro".

Egresada de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, donde estudió Actuación y Teatro, Aracelia es actriz desde 1988. Ella decidió dirigir *El médico de su honra* "porque el texto me parece poderoso y atractivo". Así que buscó una beca de Coinversión del FONCA, solicitó un espacio y se armó de paciencia. Ahora está a punto de estrenar y confiesa:

"Aunque en teoría me sabía la obra al derecho y al revés, la práctica es otra cosa. El trabajo de mesa fue maravilloso, todos entrábamos en una misma línea, un mismo lenguaje; mis actores son muy talentosos y entregados, pero a la hora de levantarte viene la dificultad.

"En este momento la obra se me está yendo, los actores ya se adueñaron de ella y es un paso maravilloso. Esta primera experiencia me dice que los actores son ahora los responsables y yo ya casi estoy fuera, después ya sólo vigilaré, pero desde lejos".

También se ha dado cuenta que necesita aprender mucho, "me fue muy bien en el trato con los actores, al principio soñaba que les ponía un trazo y se caían como si fueran muñequitos, era una obsesión, tal vez temía que me comieran o que no lo iba a lograr. Y es que como actor tienes tantas necesidades y esperas tanto de tu director, que quizá ésa ha sido una de las lecciones más importantes; asimismo descubrí la necesidad de seguir buscando y encontrando lenguajes con los actores para lograr nuevos objetivos".

Al final resume: "Me gustó ser directora, lo disfruté en la misma dimensión que ser actriz. Ahora sé que tus proyectos son del tamaño de tus sueños y quiero ver qué viene. Sé que si me causa la misma pasión, entonces valdrá la pena".



El médico de su honra, de Pedro Calderón de la Barca. Dir. Aracelia Guerrero. Con Carlos Aragón, Silverio Palacios, Juan Carlos Vives, Gabriela Pérez, Pilar Padilla, Juan Navarrete, Jacqueline Serafin, Ulises Martínez y Antonio Rojas. Escenografía. Jorge Ballina; iluminador Víctor Zapatero. Coproducción FONCA, Carlos López, Gilberto Soberanes y Aracelia Guerrero. Teatro Julio Castillo, atrás del Auditorio Nacional.



LECCIONES DE LILITH

Dolores Mendoza, la Compañía. Dirección de Dolores Mendoza, quien en distintos trabajos como coreógrafa siempre ha contado con un excelente nivel de bailarines intérpretes, la mayor parte de ellos becarios o ex becarios del FONCA y egresados de la Escuela Nacional de Danza Clásica y Contemporánea, al igual que la directora. Martes 10 y miércoles 11 de febrero 20:00 horas. \$20.00.

BOTÓN DE PÁNICO, HISTORIA DE UN SECUESTRO

Producciones La Manga. Director, Gabriela Medina. "Con botón de pánico, quisiéramos recobrar el espanto, desgarrar la venda de yeso que nos cubre por entero, preguntarnos por qué y cuando nos acostumbramos a caminar este sendero donde siempre existe la posibilidad de ser secuestrados, asaltados, violados, asesinados. Donde lo que menos valor tiene es lo humano. Sábado 14 de febrero 19:00 horas. Domingo 15 de febrero 18:00 horas. \$20.00.



CIVILIZACIÓN R

Estudio 54 -arte físico-. Director, Beate Zschiesche y Rodrigo Angoitia. "Esta pequeña obra sintetiza para nosotros un sentimiento que se abrió paso a través de la crudeza de las visiones que habíamos desarrollado en Eternexos, y nos reveló a la ternura como el centro orgánico de nuestra búsqueda". Jueves 12 y viernes 13 de febrero 20:00 horas. \$20.00.

Encuentro de Danza Contemporánea en el
TEATRO DE LA DANZA
Atrás del Auditorio Nacional.

Descuento de 50% para estudiantes y maestros con credencial, y de 75% para trabajadores del INBA y beneficiarios del INSEN. Bono familiar (para cuatro personas) \$50.00

Del 6 al 12 de febrero de 1998 21

casa de las américas

3ra. y G. El Vedado, La Habana, Cuba Telef. 32-3587 Telex 511019 C amer cu

La Habana, 25 de diciembre de 1996

Grupo de Teatro Líneas Generales
Distrito Federal, México

Estimados amigos:

Tengo el gusto de invitar al grupo Líneas Generales integrado por Claudia Eguiarte, Hena Moreno Corzo, y **Ulises Martínez** Martínez para presentarse en la Casa de las Américas con su repertorio durante el evento "La dramaturgia del actor: una revisión crítica" que tendrá lugar en la Casa de las Américas, La Habana, Cuba, del 23 al 28 de junio de 1997.

Nos resultaría muy estimulante la presencia de un colectivo joven de México durante este evento que a su vez redundará en nuevos conocimientos y puntos de vista. En espera de su confirmación en las condiciones descritas en la convocatoria,

Les saluda cordialmente,

Rosa Ileana Boudet
Rosa Ileana Boudet
Directora del Departamento de Teatro



Obra la “Pasión Danza sobre Ruedas” Dir. Ulises Martínez Mtz casa de cultura de Iztapalapa 2009



“ La Madeja” dir. Rebeca Sánchez Teatro Flores Canelo CENART2010