

DIÁLOGOS TRANSVERSALES SOBRE LAS ARTES ESCÉNICAS

COORDINADOR
JOSÉ LUIS CRESPO FAJARDO



Diálogos transversales

sobre las artes escénicas

José Luis Crespo Fajardo



DIÁLOGOS TRANSVERSALES SOBRE LAS ARTES ESCÉNICAS

COORDINADOR

JOSÉ LUIS CRESPO FAJARDO

Primera edición: diciembre 2022

D.R. © 2022 De los autores

D.R. © 2022 Universidad Autónoma
de Querétaro

Cerro de las Campanas s/n

Centro Universitario, 76010

Santiago de Querétaro, México.

www.uaq.mx

ISBN: 978-607-513-637-0

Fecha de aparición: 12-12-2022

Este libro fue dictaminado favorablemente conforme a los lineamientos editoriales del Comité Editorial de la Facultad de Artes

Concepto Editorial: José Antonio Tostado Reyes

Portada: Cinthya Ibarra

Diagramación:

Jimena Nieves

Jorge Figueroa

Esta obra está sujeta a una licencia Creative Commons Atribución 2.5 México (CC BY 2.5).

La presente obra puede ser utilizada con fines educativos, informativos y culturales

siempre que se cite la fuente. Editado en Querétaro, México

Diálogos transversales

sobre las artes escénicas

José Luis Crespo Fajardo





COMITÉ EDITORIAL

Dr. Eduardo Núñez Rojas

Dra. Cristina Medellín Gómez

Dra. Pamela S. Jiménez Draguicevic

Dr. Fabián Giménez Gatto

Dra. Alejandra Díaz Zepeda

Dr. Juan Granados Valdéz

M. en C. Silvia Pantoja Ruiz

Dr. Sergio Rivera Guerrero

Dr. León Felipe Barrón Rosas



DIRECTORIO

Dra. Margarita Teresa de Jesús García Gasca
Rectora

Dr. Sergio Rivera Guerrero
Director de la Facultad de Artes

Mtro. José Olvera Trejo
Secretario Académico de la Facultad de Artes

M. en A. Salvador Guzmán Molina
Secretario Administrativo de la Facultad de Artes

Dra. Pamela S. Jiménez Draguicevic
Jefa de Investigación y Posgrado de la FA

Dr. León Felipe Barrón Rosas
Coordinador de Artes Ediciones

M.D.E. Antonio Tostado Reyes
Coordinador de imagen editorial y diseño

ÍNDICE

Introducción

José Luis Crespo Fajardo 9

Las artes escénicas como estrategia y recurso en medio de la crisis actual

Ernesto Ortiz12

El proceso creativo en el estudio y la construcción del personaje

Benito Cañada Rangel 25

Memoria de las clases de danza contemporánea en el 2020.

La importancia de la experimentación corpórea y de la técnica

Clara Donoso-López..... 50

Estructura del verso para la interpretación

Pamela S. Jiménez Draguicevic 72

Registro de lo efímero: a la busca de las artes escénicas en Cuenca

Geovanny Narváez 101

Procesos compositivos en la danza contemporánea

Ana Cristina Medellín Gómez123

Epílogo

León Felipe Barrón 136

INTRODUCCIÓN

José Luis Crespo Fajardo

Universidad de Cuenca (Ecuador)

Diálogos transversales sobre las artes escénicas, el libro que el lector tiene ante sus ojos es resultado del encuentro entre dos mundos, dos instituciones universitarias alejadas por una espiral equinoccial, en esta misma tierra latinoamericana que nos une y a la que amamos. Las ruinas de las civilizaciones ancestrales aún suspiran en nuestros sueños comunes, están grabadas en una idea connatural de arte y de belleza que comprende todas las expresiones estéticas que causan una especial ignición en nuestros sentidos, un destello inesperado, el fragmento de un recuerdo tatuado epigenéticamente en las retinas.

La escritura recupera cansados recuerdos, disipa las nubes y rompe el silencio con una sola pregunta: ¿Qué sabemos de nosotros mismos? Querétaro en México, Cuenca en Ecuador, frente a frente en un acto de reconciliación que intenta sellar intersticios al compás de la declaración honrosa de sus misterios, del desvelamiento de los secretos que componen nuestras vidas. Tal es el material de este libro, envuelto en una única piel, perfumada por el sudor del esfuerzo compartido.

De tal modo, en el capítulo primero, *Las artes escénicas como estrategia y recurso en medio de la crisis actual*, Ernesto Ortiz rememora procesos investigativos de danza meditados en el desarrollo de sus clases y sus puestas en escena hace no muchos años. Las posibilidades motrices de la anatomía, el espacio, la gravedad física y la sensualidad del cuerpo como principal elemento escenográfico, cooperan a la hora de dar al conjunto un sentido sociohistórico y emocional, un imaginario de la contemporaneidad que se vierte y refleja en la conciencia del espectador. Ortiz, desde la Universidad de Cuenca, nos habla de las vicisitudes de la labor docente durante la pandemia, que a través de las pantallas contribuye al adormecimiento de la percepción sensorial del artista, ya de por sí exageradamente centrada en el imperio del ojo.

De alguna manera el poder de la razón, mediado a través de la sobre conexión tecnológica, nos abduce, nos priva de la conexión irracional con nuestro propio cuerpo que, en el universo de la danza, es precisamente tan importante.

El segundo capítulo, escrito por Benito Cañada y titulado *El proceso creativo en el estudio y la construcción del personaje*, se asoma a la ventana del talento creativo de los actores, su potencialización, las estrategias a considerar y toda una serie de pensamientos que han sido fruto del estudio profundo que Cañada ha venido realizando a lo largo de su dilatada carrera docente. Partiendo de la convicción de que el ser humano es creativo por naturaleza, la disertación aborda los detonantes que activan la creatividad en el actor, su trabajo proyectivo con esa masa moldeable que es el personaje y la necesidad de establecer una comunicación escénica que contribuya a su realización en el plano personal y también frente al público.

El siguiente documento, *Memoria de las clases de danza contemporánea en el 2020. La importancia de la experimentación corpórea y de la técnica*, escrito por Clara Donoso, nos presenta un repaso de su actividad durante la pandemia y una serie de reflexiones consecuentes sobre la didáctica de la danza. La emergencia sanitaria afectó sobremanera a las artes escénicas, cuya enseñanza, para ser completamente efectiva, requiere de presencialidad, del control corporal por parte del maestro. A través de las pantallas es preciso esbozar nuevas estrategias para explotar posibilidades expresivas. El baile y el lenguaje corporal creativo se desenvuelven así mediante una retroalimentación docente-estudiante que apuesta por la libertad individual.

Encontramos a continuación el texto *Estructura del verso para la interpretación*, de Pamela Jiménez. La autora expone la necesidad de un método de enseñanza del verso en la formación teatral actual, que es tal vez consecuencia de una falta de investigación profunda al respecto. En el marco de las acciones necesarias para una futura implementación, fundamentándose en su experiencia docente, estudia las bases del tema (sobre todo enfocándose en autores clásicos), tratando de ir más allá de un simple estado de la cuestión. Y puesto que es preciso concretar un enfoque práctico y funcional, esboza un cuaderno didáctico aplicable, claro y previsiblemente efectivo.

Por su parte, Geovanny Narváez expone en el quinto capítulo su texto *Registro de lo efímero: a la busca de las artes escénicas en Cuenca*. Este trabajo compila las realiza-

ciones escénicas que los docentes de la Universidad de Cuenca han efectuado en los últimos años. Mediante la recopilación de testimonios, textos y fotografías, Narváez compone un collage humano que refleja la riqueza poética (en ocasiones no exenta de cariz político) aportada a los escenarios de la ciudad desde la experimentación universitaria.

Para concluir, el capítulo de Ana Cristina Medellín, *Procesos compositivos en la danza contemporánea*, nos acerca a las prácticas performativas dancísticas actuales en México. Se trata de una reflexión que parte de la teoría del arte, la crítica y la filosofía, para justipreciar la producción escénica en esta disciplina, la danza, durante lo que llevamos de siglo XXI, y que está caracterizada justamente por su trans o interdisciplinariedad. El análisis pone el foco en un grupo de danza como estudio de caso, y en particular en la obra coreográfica *Maelstrom negro*.

Solamente resta declarar el deseo de que la mirada del lector sea indulgente ante los sutiles errores que pudieran haberse producido, por despiste o por omisión, en esta edición que, a nuestros ojos, es similar a andar por una senda roturada por vez primera. La experiencia traza el camino y lo importante es regresar y gastar las pisadas hasta que todo se vuelva cotidiano. En eso consiste, quizá, la clave de cualquier saber. La Universidad Autónoma de Querétaro y la Universidad de Cuenca, en este sentido, marchamos juntas, unidas por los mismos principios de amor al conocimiento académico. Sin duda el presente libro contribuye a este objetivo común, y que sea del agrado del lector es el mayor laurel al que podemos aspirar.

LAS ARTES ESCÉNICAS COMO ESTRATEGIA Y RECURSO EN MEDIO DE LA CRISIS ACTUAL

Ernesto Ortiz

Universidad de Cuenca (Ecuador)

1. Introducción

Cuando en 2017, luego de cuatro años de construir varios procesos de investigación-creación en danza, de enfrentar diversas preguntas sobre los elementos que constituyen la composición coreográfica, y de idear estrategias o renovarlas en el acto mismo de la práctica artística, había escrito que:

(...) Lo que se mueve cuando bailamos es un conjunto muy complejo de ideas, imágenes y deseos. Bailan las formas que hemos aprendido como “danza”: los pasos, las transiciones, el uso del peso y las características anatómicas. Bailan las imágenes que están instaladas en nuestra mente como posibilidades de movimiento, las formas que estas producen en el cuerpo y su trayecto en el espacio y que, no siempre, son correspondientes con lo pensado/imaginado. Bailan también los deseos que tenemos de producir una cierta forma con el cuerpo y la voluntad física de este deseo es una acción sensual (Ortiz, 2019, p. 32).

Quizá solo estaba confirmando –una vez más– que los elementos de la escena siempre están dialogando con la interfaz más claramente propia de la misma: el cuerpo. Esta interfaz está definida por múltiples discursos culturales, sociales, históricos, emocionales, científicos y mediales. Y estos discursos definen no solo las ideas que el ser humano desarrolla sobre el cuerpo, sino los ideales y el imaginario que componen el concepto “cuerpo”.

En la construcción de estos imaginarios e ideales también operan, evidentemente, los sentidos y la capacidad sensible humana. En tal virtud, las artes escénicas siendo

lo que son, y al convocar a varios sentidos de percepción humanos, buscan expandir la experiencia sensible en el espectador. En esa expansión, consecuentemente, se amplía la conciencia de lo que se ve, de lo que se vivencia.

En un contexto como el actual (pandemia Covid-19), la reducción de la experiencia sensible al formato bidimensional de las pantallas implica la pérdida de la experiencia física del hecho escénico y la percepción del cuerpo, consecuentemente. Así pues, el convivio que implican ontológicamente las artes escénicas entre artistas y público resulta ahora mismo una mirada crítica y un posicionamiento político acerca de la manera en la que el mundo está operando. El arte escénico entonces, con su particular manera de ser y estar en el mundo, apela el continuo adormecimiento de los sentidos que es producto del ocularcentrismo que provoca y azuza la exagerada conexión mediática del hombre. Como apunta M. Garcés (2009):

Como veremos, la mirada que domina hoy el mundo está desencarnada y focalizada. Nuestros ojos de espectador, así como las imágenes que pasivamente consumimos, también lo están. Frente a ello, se invoca recurrentemente, en el pensamiento y en el arte contemporáneos, el poder de la voz y del tacto como potencias de la proximidad y de la relación, frente al poder glacial y fragmentador de la vista (p. 78).

De tal manera, podríamos fácilmente inferir que el cuerpo corre el grave riesgo de perder su capacidad sensible, de configurar un modo de funcionar que reduce la experiencia vivencial y que, por consecuencia, produciría un alejamiento y un extrañamiento de sí mismo como entidad de comunicación real con el mundo y sus variantes. Además de que la creación de un campo reducido de experiencia sensible entorpece, innegablemente, la capacidad de generación de conocimiento nuevo y de sentido crítico en el humano.

Las artes escénicas y sus estrategias estarán siempre conectadas con la vasta posibilidad de construir superficies de inscripción –o espacios de interpretación– que generan campos de significaciones; y estos, evidentemente, apelan a varios sentidos, lo que amplía la experiencia sensible del espectador. Al hacerlo, las artes escénicas

también ofrecen la posibilidad de activar la capacidad, de quien las vivencia, de elaborar sentido sobre lo que se le presenta: el público es inminentemente invitado a construir una narrativa propia de esas combinaciones sígnicas.

El tiempo y lugar comunes a los cuerpos de los espectadores y los de los bailarines –en la danza– propician una experiencia incluso más intensa, en el sentido de que las grafías que el movimiento crea en el espacio compartido se van transformando constantemente; y al coexistir con la percepción sensible del público y su capacidad racional para traducir ese discurso corporal en narrativas propias, se crea una experiencia sinérgica y estética intensa.

Al estar en constante transformación, el movimiento de la danza origina una continua reconstrucción sensible y una fabulación que se encuentra en constante cambio, puesto que las grafías del cuerpo se van trastocando en nuevas posibilidades narrativas y sígnicas en quien las observa. La empatía de los cuerpos produce además una conexión que supera el hecho racional y apela potentemente a las emociones y memoria corporal del espectador. Dicho de manera más directa, la danza invoca la coexistencia de los sentidos y a una construcción continua de un discurso en el que accionan no únicamente la razón y la sensibilidad del espectador, sino también la mirada cultural y la experiencia vivencial acumulada. La danza conecta profundamente con quien la observa, y produce sinestesias que ofrecen información al espectador, tanto a nivel sensorial como mental:

En efecto, el movimiento crea y es creado en una coexistencia, un enredo, una pluralidad, una superposición de puntos de vistas al mismo tiempo que de cosas vistas, de perspectivas, de momentos, de imágenes dinámicas, es decir que es, intrínsecamente, multiplicidad, y captado a través de esta profunda conciencia sensible. Así, el movimiento deforma necesariamente, moviendo, movilizándolo, y forzando al movimiento (Bardet, 2012, p. 222).

Si en ese ininterrumpido operar de apreciaciones y vivencias subjetivas se producen, irreversiblemente, interpretaciones sobre el discurso corpo-espacial que se atiende, y sobre el mundo, hay que enfatizar que esa percepción es una interpretación tam-

bién. Como apunta David Le Breton (2010): “Lo sensible es la condición de aparición del mundo, pero no es nunca un duplicado de este, sino más bien un camino de sentido construido en él” (p. 38). Así pues, los fenómenos del mundo, las experiencias culturales, sociales, artísticas, son una traducción realizada a través de la vivencia físico-sensible que resulta indispensable para el concierto de conocimientos y la generación de saberes. Para ello, la construcción continua de una subjetividad opera en esa exégesis de la realidad:

No hay un mundo que un observador indiferente, situado en un punto ideal, pueda describir con toda objetividad. Solo hay un mundo de carne y significaciones. Y no hay nada que penetre el espíritu y que no posea un anclaje físico y, por lo tanto, sensorial (Le Breton, 2010, p.39).

Entonces, la construcción del entendimiento de lo que se advierte sobre el mundo circundante es solo realizable gracias a esta vivencia física, generada con un concilio constante de razón y sentidos; y encarnando así la experiencia y una construcción del conocimiento. Esto nos permite entender que sin el concurso de la maquinaria senso-racional del cuerpo no es posible aprehender lo exterior al cuerpo mismo. La interfaz que es el cuerpo y sus sentidos también aúna a quien observa con aquello que observa; en palabras de Merleau-Ponty (1945):

Nunca se puede separar la cosa de aquel que la percibe, nunca puede ser efectivamente en sí, pues sus articulaciones son las mismas que las de nuestra existencia, y porque ella se presenta ante la mirada o al final de una exploración sensitiva que la cubre de humanidad (p. 370).

Si los sentidos en su conjunto son parte de esta maquinaria de aprehensión del mundo, resulta paradójico que en un momento histórico en el que una hiperconexión tecnológica parecería asegurar la comunicación del ser humano, la sobrevaloración de la mirada –el ocularcentrismo–, en realidad, reduce la capacidad humana de vivenciar los fenómenos del mundo. Y no podemos dejar de pensar en cómo esta reducción del resto de los sentidos impide una experiencia estética total.

Al impedir una experiencia estética total, también se reduce la oportunidad de interpretar, de leer el mundo de manera completa. Si se reducen los sentidos involucrados en el acto perceptivo, se disminuye también la posibilidad de ir más allá de la primera capa de información que es la mirada. Esa condición ocularcentrista en la que hemos ido organizando el tránsito por el mundo, también ha constituido una relación con el uso de la vida mediática y la tecnología que propone una experiencia fugaz, inmediata, en la que las imágenes se superponen unas a otras para crear la ilusión de conocimiento. La cultura de las imágenes resta oportunidad a la interacción humana con los demás sentidos, produciendo una experiencia bidimensional de lo que se consume, de lo que se ve y se cree entender, o llegar a conocer.

En este escenario bidimensional, también se produce un hecho más preocupante aún: la relación encarnada con la realidad pierde fuerza y se instala una relación volátil y superficial con el mundo y sus fenómenos; por lo tanto, con la influencia que tales fenómenos pueden ejercer sobre las conciencias de quienes los observan encerrados en el recuadro de las pantallas de los dispositivos electrónicos: aséptica y distantemente.

Así pues, el compromiso político con la realidad difícilmente llega a realizarse en quien la consume desde esa asepsia y esa distancia; pues el intercambio energético real ha sido reemplazado por el desapego que produce en quien observa el plano bidimensional al que se reducen los fenómenos del mundo. Es así que pareciera se están construyendo las subjetividades en nuestro tiempo, de manera atomizada, desarticulada y bidimensional:

Somos espectadores estrábicos. Por un lado, nuestra visión está dominada por la proyección totalizadora del mundo-imagen. Por otro lado, nuestra visión está privatizada por una gestión de la vida individual en la que cada uno de nosotros es autor y público de su propia imagen, de su propia marca (Garcés, 2009, p. 79).

2. Las artes, su práctica y docencia en la actualidad

Pensar la vida artística y académica en el contexto del encierro, ha cambiado definitivamente nuestra percepción de lo que es crear, enseñar e investigar en artes. Definitivamente porque el escenario al que, eventualmente, volvamos no podrá ser el mismo, ni nosotros podremos ni deberemos enfrentarnos a este de la misma manera. No sabemos aún a qué nivel se producirá esa transformación, ni cuánto de esta afectaría de manera paradigmática nuestras actividades artísticas, docentes e investigativas; pero sí queda claro que revaloraremos nuestras herramientas, nuestras relaciones y nuestros escenarios de acción.

Las herramientas artísticas, investigativas y creativas se prueban ahora en el encierro y dentro de este contexto resultan, en su gran mayoría, obsoletas: la relación cuerpo a cuerpo, persona a persona, subjetividad a subjetividad en un mismo espacio que caracteriza nuestra práctica, se reduce a la separación física y a la conexión virtual –en el mejor de los casos– evidenciando un nivel de comunicación y entendimiento que todavía no podemos medir con claridad.

Producir pensamiento sobre la acción física de los cuerpos en la escena (sala de clases, ensayos, teatro) en esta primera etapa, es meramente nostálgica, rememorativa: la acción no está ocurriendo, o ha empezado a ocurrir de manera fragmentada, temerosa y desarticulada. En el encierro y la separación, los cuerpos dejan de informarse y alimentarse entre sí; y la característica básica de la escena desaparece: el convivio. Por más esfuerzos que se hagan para producir una dinámica de encuentro (sea este un ensayo, una clase o una presentación) en la que los conocimientos y experiencias del cuerpo en la danza y el teatro se validen, se prueben, se confirmen; el aislamiento ha producido un peso y una carga emocional tal sobre todos nosotros, que sería absurdo creer que estamos construyendo procesos creativos y artísticos igual que en el pasado. Ese peso del encierro y el aislamiento no es únicamente psicológico, emocional o espiritual, sino que se traduce en cambios corporales fisiológicos. Somatizamos el encierro y alimentamos el aislamiento cuando las dinámicas de pensamiento son solo negativas: fatalistas, derrotistas. En este contexto, muchas veces producir procesos artísticos y didácticos es un reto inmenso: no hemos sido preparados para atender a un intérprete o un estudiante somatizando este aislamiento, este encierro.

Sin embargo, también hemos podido entender que hay posibilidades de salir de esta crisis, o al menos empezar a intentarlo, si la configuración mental es la correcta: esto solo es posible si el cuerpo se mantiene activo y produciendo movimiento, es decir si el movimiento físico sucede, el movimiento mental es posible. Así que la disciplina autoconstruida se vuelve más indispensable que nunca. Moverse físicamente es la primera herramienta para no perderse en estos momentos.

Reestructurar los hábitos cotidianos de relación físico/intelectual se ha vuelto a develar como una obligación y una dinámica bastante propias a cada ser humano. Y el artista no se escapa a ello. Es decir, debemos estar primero en buen estado para poder soportar el embate de lo que hay que idear y dirigir respecto a lo que los procesos artísticos reclaman de cada uno en estas nuevas condiciones.

Crear e investigar en artes se vuelve a revelar, entonces, como aquello que se produce cuando la acción y el pensamiento entran en dinámicas francas de diálogo, provocando acercamientos no solo creativos e intelectuales, sino de consciencia somática corporal. En esa consciencia somática radica la posibilidad de reconsiderar el pensamiento mismo como aquello que no se reduce a una entelequia, en el sentido aristotélico del término, sino que probablemente se expande a una sensibilización del pensamiento y, sobre todo, de sus procesos de ordenamiento.

Las nuevas condiciones de producción de arte, de su docencia, de su investigación y presentación en el contexto actual, son una posibilidad de reconexión con la capacidad humana de sentir, hacer y pensar en infinitos círculos de información y acción. En un *uróboro* que nos regresa a nosotros mismos. El reto radica en ampliar la percepción y el pensamiento para entender este nuevo momento y provocar procesos de vida e inteligencia que sobrepasen los actuales.

3. Arte escénico: creación de sentidos, creación de acción, creación de conciencia

Danza y teatro –y todo lenguaje artístico relacionado a estas– implican una posibilidad de entender la urgencia de producir y mantener experiencias sensibles que abarquen la mayor cantidad de sentidos, para garantizar una creación de conciencia y acción sobre lo que acontece en el mundo. Los lenguajes escénicos –y sus imbricaciones procedimentales– reflejan indiscutiblemente la relación íntima entre el que observa y lo que es observado. En esa relación, insistimos, operan articulaciones de existencia misma a ambos sujetos:

Nunca se puede separar la cosa de aquel que la percibe, nunca puede ser efectivamente en sí, pues sus articulaciones son las mismas que las de nuestra existencia, y porque ella se presenta ante la mirada o al final de una exploración sensitiva que la cubre de humanidad (Merleau-Ponty, 1945, p. 370).

Y en esta exploración sensitiva yace también la posibilidad de concienciar las experiencias estéticas en experiencias sociales, políticas e identitarias. La función del arte es entonces, en este momento histórico, más relevante y necesaria que nunca. Pues su capacidad de subjetivar la experiencia sensible, de hacer patente esa posibilidad de discernimiento y acción sobre un hecho o fenómeno es factible debido precisamente a que en la vivencia artística está implícita la identificación y la postura acerca de lo que ocurre. Quien observa el mundo, como observa el arte, no dejará de construir una conciencia sobre lo que sucede, para crear conciencia y acción; como nos explica Le Breton:

No hay un mundo que un observador indiferente, situado en un punto ideal, pueda describir con toda objetividad. Solo hay un mundo de carne y significaciones. Y no hay nada que penetre el espíritu y que no posea un anclaje físico y, por lo tanto, sensorial (2010, p.39).

La producción de sentidos que implica una experiencia estética y artística fertiliza el campo del pensamiento y el juicio crítico del hombre sobre el mundo y, al hacerlo, produce así mismo la contingencia para el surgimiento de un conocimiento encarnado o una “subjetividad encarnada”, capaz de accionar con mayor potencia en las conciencias humanas, frente a realidades adversas o problemáticas.

Así que pensar el mundo desde las artes escénicas y propiciar la experiencia humana del arte para crear conciencia es tarea urgente cuando nos enfrentamos a un “achataamiento” de la percepción, a una reducción de la capacidad sensible y a un agenciamiento cada vez menos efectivo y consensuado del ser humano frente a la crisis, empeorado por la atomización y la separación que importa el uso indiscriminado de la tecnología.

Como Heidegger (citado en Garcés, 2009) sentencia, de manera poco esperanzadora: “El mundo imagen es la superficie de la globalización. Es nuestro mundo compartido. Empobrecida, oscura, superficial, esta imagen-superficie es toda nuestra experiencia compartida. No compartimos el mundo de otro modo.” (p. 80). Y es en este contexto en el que las artes de la escena pueden operar como generadoras y agitadoras de conciencias.

4. Conclusiones

Cuando las artes escénicas funcionan apropiadamente, es decir, cuando sus dispositivos estéticos consiguen desempeñarse adecuadamente, la gestación de una experiencia que propicie conciencia es mucho más garantizada. Esta garantía será factible cuando las lecturas que se puedan inferir de este dispositivo no sean unívocas, sino cuando el ordenamiento de sus partes demande del espectador una atención senso-racional activa y alerta.

Este espectador activo y dispuesto a crear sentidos sobre lo que ve y vive, se verá abocado a obrar desde la inteligencia y la sensibilidad, para descifrar el ordenamiento sígnico que percibe y crear pensamiento; pues el arte escénico contemporáneo no nos ofrece narrativas allanadas y fabulares, sino que “claramente nos enfrenta a un sistema que siempre será más que una suma de signos e implicará una significación productora de sentidos siempre diferentes” (Macías Osorno, 2009, p. 112).

Agenciar y producir sentidos diferentes –como estrategia artística y estética– también es una estrategia política y cultural para activar las conciencias y la puesta en marcha de procesos que respondan ante las crisis y vicisitudes que hoy vivimos. Entonces, el arte escénico, como todas las demás artes y sus discursos y herramientas, se torna esencial como estrategia y como recurso.

Y la danza contemporánea, no queda duda, en su discurrir tempo-espacial de subjetividades y posibilidades lingüísticas y sígnicas, puede operar con mayor incidencia en la activación de espectadores “emancipados”, de espectadores manumisos de fabulaciones unívocas, pues es energía actuando y fluyendo. Es energía que va más allá de una imagen o una idea, más allá de una sensación o una emoción. La misma finitud del movimiento, que es reemplazado inmediatamente con otro, acciona como generador de potencia y acción en quien observa la danza:

La danza como un arte finito, no deja tras de sí más que energía escapándose. Ningún objeto la abarca, dejando ante nosotros más que la transmisión de fuerzas entre cuerpos que cada vez es única, como una imagen que no se congela, pero que impacta, yendo del poder a las potencialidades y poniendo en movimiento a la vida al provocar tensiones entre lo que es y al mismo tiempo deja de serlo para volverse otra cosa igual de huidiza (Macías Osorno, 2009, p. 117).

Si la creación de conciencias urge en el momento actual –y como siempre ha urgido– las artes de la escena se reafirman como herramienta ideal para tal tarea. Producir sentidos sobre el mundo, interpretar los fenómenos y pensar críticamente sobre la realidad es una operación que no puede estar afincada en la utilización reducida de los sentidos; sino por el contrario demanda y requiere el concierto operativo de todos ellos, en comunión con la capacidad racional humana, para atravesar la cuarta pared y generar un involucramiento comprometido del espectador.

Y si este involucramiento es posible es precisamente porque lo que percibimos del mundo y cómo lo percibimos, se hace desde la subjetividad con la que construimos el conocimiento. El mundo es observado por nosotros desde nuestra carne y nuestros sentidos, para terminar de construirlo y significarlo y, por lo tanto, cambiarlo y me-

jorarlo cuando se vuelve necesario. En palabras de David Le Breton: “No hay mundo que un observador indiferente, situado en un punto ideal, pueda describir con toda objetividad. Solo hay un mundo de carne y significaciones. Y no hay nada que penetre el espíritu y que no posea un anclaje físico y, por lo tanto, sensorial” (2010, p. 39).

Surge entonces la interrogante sobre hasta qué punto una práctica artística, denominada obra, es capaz de producir una experiencia sensorial y estética que ponga en marcha el pensamiento crítico de las narrativas del mundo y sus funciones, en el espectador. ¿Somos, como artistas y creadores, capaces de generar tales experiencias en quien ve nuestra obra, en quien atiende nuestra práctica? ¿Es, por otra parte, nuestra responsabilidad hacerlo? Indudablemente sí. La coyuntura actual exige de cada artista una aptitud mayor en sus discursos escénicos. Un compromiso con la potencia generadora de conciencia que la experiencia escénica porta en sí, pues esta fuerza de afectación que un producto artístico implica en quien lo consume, nos compele a utilizar de maneras no solo artística, sino política e históricamente conscientes, nuestros recursos, lenguajes y productos.

En la creación artística no se prueban únicamente la disposición, el genio o el oficio, sino también la competencia para producir estados de conciencia y de elaboración de saberes en el espectador, precisamente por la inteligibilidad que el hecho escénico permite en quien lo vive. Esta comprensión es posible gracias a dicha capacidad de afectar los cuerpos y las mentes de los espectadores, para advertirnos de la multiplicidad de interpretaciones y sentidos –y por lo tanto de genealogías y propósitos– que un discurso o narrativa pueden tener.

La inteligibilidad de una coreografía en general remite al descubrimiento, y a la experimentación, de una o más racionalidades que hacen referencia a consideraciones generales tanto como a relaciones selectivas de medios/fines. En una “danza en general” las conexiones entre los materiales ensamblados y los movimientos inmateriales no solo son puestos a prueba con vistas a la creación de un particular plano artístico de consistencia, sino que también se escenifican “para” los espectadores, con el fin de poner a prueba la capacidad de sus cuerpos y cerebros de ser afectados de un modo extraordinario. La coreografía en general es también, de hecho, el arte de capturar y modular, de gobernar la atención sensorial del público (lo cual podría ser considerado como un modo preciso de performatividad) (Laermans, 2013, p. 219).

Este poder implícito en la vivencia escénica obliga al artista a comprometerse con su proceso creativo, con su momento vital como creador y el contexto que ha producido tales condiciones. Y para ello, la honestidad e integridad con las que cada uno enfrente su labor y su praxis serán el norte a seguir, como lo es la necesidad de entender y responder a dicho entorno. Desde esa integridad artística, el proceso creativo podrá ser potenciado y convertirse en una provocación al pensamiento diverso, a la acción de los cuerpos en reflexión, a la generación de concepciones que busquen producir cambios en la realidad.

La creación de lenguajes y narrativas escénicas alternas a las narrativas de la realidad del mundo es una manera de sacudir conciencias, de activar el pensamiento sobre los entornos y sobre los fenómenos, para responder al adormecimiento y achataamiento que la hiperconectividad tecnológica parece estar produciendo.

Pensar el cuerpo, activar la atención sobre lo que sucede en él y sus capacidades, alimenta la probabilidad de reconocernos como seres completos que piensan y actúan, y que no separan ambas acciones, ni las excluyen. La potestad de una práctica artística que entiende esta capacidad de la escena es aún mayor y más efectiva. Como apunta Macías Osorno (2009):

Es necesario, pues, vincular la práctica dancística con las reflexiones de su propio tiempo, mismas que se corresponden con propuestas artísticas, así como de las concepciones que surgen alrededor de lo corporal; tanto más, cuando desde esta praxis se da lugar a nuevas formas de la experiencia que nutren al pensamiento estético (p. 17).

La contingencia de agitar el pensamiento está también sustentada en la danza, en las artes escénicas, por el poder de entender los cuerpos como entidades en continua construcción e identificación, por tanto de entenderlos –de entendernos–, no como seres terminados y acabados, sino como entes susceptibles al cambio, a la evolución: “(...) no hay un cuerpo como superficie cerrada, porque este es su construcción siempre provisional, nunca evidente, completa o como dato neutro, porque siempre está en proceso de cobrar y dar significados.” (Macías, 2009, p.105). Y, al hacerlo, entender que somos también capaces de ejercer nuestra voluntad creadora para origi-

nar cambios en la realidad. Los cambios que el devenir histórico está reclamando de nosotros.

Esta posibilidad implica pues un cambio de conciencia: entender que la realidad y sus fenómenos no son tampoco certezas y verdades inmóviles, frente a las que poco podríamos hacer, sino que el mundo es susceptible de cambio, de mejoras; y que la praxis escénica implica un cúmulo de experiencias potencialmente transformadoras, no solo a nivel sensible y racional sino a nivel comunitario, social.

En este terreno común, de igual manera se fortalece el intercambio experiencial, los saberes y la creación de identidad, lo que abre las puertas a nuevas maneras de aprehender el hecho creativo como común a todos los seres humanos, alejándonos de la idea romántica de un artista lejano y tocado por los dioses, como extraño al ciudadano común. Esta comunidad de saberes, sentires y pensares fortifica la capacidad de mutación y transformación del hombre, empoderándolo en la construcción de su identidad, en la generación de sus filiaciones y en la comprensión de su fuerza y capacidad evolutivas.

5. Referencias

- Bardet, M. (2012). *Pensar con mover, un encuentro entre danza y filosofía*. Cactus.
- Garcés, M. (2009). Visión periférica. Ojos para un mundo común. En Buitrago, A. (Ed.), *Arquitecturas de la mirada*. Centro Coreográfico Galego.
- Laermans, R. (2013). Danza en general. En Écija, A. y De Naverán, I. (Ed.) *Lecturas sobre danza y coreografía*. Artea editorial.
- Le Breton, D. (2010). *Cuerpo sensible*. Metales pesados.
- Macías Osorno, Z. (2009). *El poder silencioso de la experiencia corporal en la danza contemporánea*. Artezblai.
- Merleau-Ponty, M. (1945). *Fenomenología de la percepción*. Tel-Gallimard.
- Ortiz, E. (2019). Danza cuerpo y espacio. En VV.AA. *Teoría de la forma* (pp. 62-67). Universidad de Cuenca.

EL PROCESO CREATIVO EN EL ESTUDIO Y LA CONSTRUCCIÓN DEL PERSONAJE

Benito Cañada Rangel

Universidad Autónoma de Querétaro (México)

1. Introducción

La creatividad es algo inherente al ser humano, es parte de las habilidades motoras, sensoriales y kinésicas que permiten al individuo vivir o sobrevivir en su entorno, ya que estas se desarrollan gracias a la necesidad de generar un medio ambiente más amigable para vivir y coexistir en sociedad, de encontrar y dar salidas a situaciones y problemas y así alcanzar la resolución de obstáculos que le impidan llegar a metas y objetivos. Esto se ha visto a lo largo de la historia de la humanidad. Podemos pensarlo desde el uso y dominio del fuego, que ha servido como calefactor, protector en ambientes hostiles, iluminación, para cocinar los alimentos y para forjar los metales; ha sido tan importante el dominio del fuego, que Esquilo lo plasmó en su obra “Prometeo encadenado” cuando Fuerza expresa la razón por la que atan a Prometeo a las rocas: “¡Ha hurtado lo que no es suyo: el fuego brillante, engendrador de todas las artes para ofrecerlo a los mortales!” (Esquilo, 1985, p. 89). Y no solamente el fuego: pensemos en la agricultura, en el cambio de nómadas a sedentarios, en el desarrollo del lenguaje y la gesta de comunidades. Como señala Esquilo con gran sabiduría, el fuego es engendrador de todas las artes, y no es solamente por lo que significa la entrega del fuego: es la acción simbólica del protagonista. Este se enfrenta a los designios de los dioses, al destino y –está aquí la clave– ejecuta una acción específica para lograr un objetivo. En la manera en cómo se ejecute esa acción o sucesión de acciones está la creatividad del individuo para solucionar los obstáculos.

No es menester de este escrito hacer un recuento de la evolución del hombre y de cómo su creatividad le ha permitido ser y tener lo que vemos y vivimos hoy, en los inicios de la segunda década del siglo XXI; sí lo es reflexionar sobre la creatividad,

sobre las artes escénicas y sobre el proceso de construcción del personaje. Sigamos con intentar definir que es la creatividad y cómo la aplicamos en las artes escénicas; continuemos con lo planteado por María Teresa Esquivias (2004) en su trabajo sobre la creatividad. Ella recopila a diferentes autores y maneras de concebir nuestro término de estudio, de lo cual rescatamos la siguiente definición: “encontramos que en la Enciclopedia de Psicopedagogía Océano (1998, pp. 779-780), se define ‘creatividad’ como: «Disposición a crear que existe en estado potencial en todo individuo y a todas las edades» (p. 3). Esto nos lleva a reiterar que cualquiera tiene capacidad creativa, pero ¿qué hace que unos la apliquen y otros no? Nos lo explica en la primera palabra de la definición: *disposición*. Dicho de otra forma, el sujeto debe de querer o desearlo. La RAE (2020), indica que *disposición* es: “Hallarse apto y listo para algún fin”. Tal como Prometeo, que tenía un objetivo, una meta, y creativamente desarrolló el plan para lograrlo, estaba apto para obtener su fin, sin importarle las consecuencias de contradecir la voluntad del Dios. Su necesidad era imperiosa, tal como todo lo que sucede en la escena: es el momento exacto, único e irrepetible en el que se debe de dar esa acción específica.

Hasta ahora, en esta disertación podemos puntualizar que la creatividad es inherente a cualquier ser humano. La creatividad tiene como motor la disposición o deseo de lograr algo, de hacer, decir, transmitir; de dar este algo a alguien. Al señalar que todo el proceso creativo se da con el fin de comunicar, podemos subrayar el modelo comunicacional básico, donde el emisor desea comunicar algo al receptor, y para hacerlo debe de tener claridad en el mensaje y en el canal o medio por el que lo transmitirá. Vamos integrando: el individuo transmisor, será para nosotros el actor que tiene la necesidad imperiosa de decir algo a través de su personaje en la escena, el deseo creativo de comunicarlo a sus *partners* y al público, y utilizará su creatividad para encontrar el mejor canal o medio para hacerlo, empleando primero, sus herramientas expresivas, que al decir son: su voz, su cuerpo y sus emociones. Estas, más todas las que tiene a su disposición en los diferentes sistemas de comunicación y significación que la escena le permiten una infinita gama de posibilidades. Aquí veremos algunas propuestas metodológicas que, por medio de la improvisación, le permitirán al actor crear a su personaje durante el periodo de ensayos, logrando el mejor resultado creativo de comunicación escénica.

2. Desarrollo

Ya hemos hablado sobre la capacidad creativa inherente al ser humano; esta se activa cuando el individuo tiene el deseo de obtener un objetivo o alcanzar una meta, y emplea sus aptitudes para lograrlo. Estas aptitudes se obtienen con el desarrollo de las habilidades características de todo individuo, que pueden ser físicas y psíquicas, señaladas en la introducción como voz, cuerpo y emociones.

Las primeras, las físicas, como su nombre indica, son inseparables a las habilidades motoras y sensoriales, como puede ser la precisión y la coordinación de los movimientos, la capacidad de resistencia corporal o bien, la velocidad con que se reaccione a algún impulso o estímulo. En términos generales, hablamos del manejo de cuerpo en el espacio dentro de la kinesfera tal como plantea Rudolf Laban: esto es, de manera muy amplia, el manejo de las dimensiones espaciales (altura –vertical–, anchura–horizontal–, profundidad –plano sagital–). Dicho de manera coloquial: arriba, abajo, derecha, izquierda, adelante y atrás; y por supuesto, todas las combinaciones que podamos hacer con ellas. A esto le sumamos las capacidades de movimiento del cuerpo, que serían: la rotación, extensión, flexión, inclinación, aducción y abducción. A estos puntos señalados en su tiempo por Laban, le sumaremos, para cubrir por completo la habilidad física, el movimiento, el cual puede ir de lento a rápido y volver a lento nuevamente. Además, está la fuerza, que puede ir de fuerte a débil y, de débil, regresar a fuerte otra vez; y, por supuesto, tenemos también el desplazamiento, que lo entenderemos como la trayectoria para llegar del punto A al punto B. Ese tránsito tiene tres posibilidades básicas: la línea recta, la curva y el zigzag. Cada uno de los puntos aquí señalados, se pueden manejar y combinar de maneras infinitas, las cuales, trabajándolas y perfeccionándolas, permiten tener una aptitud y habilidad física multi-expresiva al servicio de nuestra creatividad.

Las segundas, las psíquicas, están enfocadas al desarrollo de facultades mentales. Estas pueden ser, la memoria, la percepción, el desarrollo de la capacidad de análisis, la capacidad de percepción de lo estético (lo bello y lo feo). Estas habilidades, adquieren una función importante dentro de la relatividad que estos conceptos tienen, pero de gran importancia para ubicar al personaje dentro de una situación social

específica, con un carácter y personalidad particular. Podemos incluir también la intuición como parte o resultado de la experiencia vital del individuo que, según haya sido, positiva o negativa, ha sido reforzadora del carácter y, por lo tanto, de su introversión o extroversión. Para nuestro objeto de estudio es importante como parte de la personalidad de propio actor, que, al conocerse y reconocerse, presta sus habilidades al personaje y las adapta para que este pueda ejecutar sus acciones y lograr sus objetivos. En este estudio no puntualizaremos sobre las técnicas actorales y cómo son utilizadas por el actor: nos centraremos, como ya se ha señalado, en el uso de la improvisación como una herramienta idónea en el periodo de creación y búsqueda del personaje y de las acciones que lo sustenten en la escena para el logro de sus objetivos.

Es importante señalar que estas habilidades se desarrollarán en el individuo –actor– de manera natural según el medio en que crezca y se desarrolle, incluyendo los hábitos y costumbres socioculturales de su entorno en general y familiar en particular. Todo dependerá de los valores éticos y morales, además de las costumbres impuestas en el individuo desde el núcleo básico de la sociedad, la familia. Esto, sin importar el nivel de integración que tenga, ya que todo eso es lo que gestará los referentes que conformarán a los individuos en la sociedad y su manera de desenvolverse. Estas condicionantes del desarrollo no favorecen a priori que unos sean mejores que otros, ni como individuos ni en su creatividad. Lo que harán es engrandecer la característica de heterogeneidad que existe en la sociedad y, por lo tanto, la gran necesidad que tiene el actor de ser un gran observador de su entorno y de cómo este se modifica en relación con las situaciones y circunstancias del día a día. Evidentemente la formación que se recibe profesionalmente está diseñada para que en los perfiles de egreso los estudiantes desarrollen de manera óptima sus habilidades y tengan así mayores aptitudes y actitudes para su ejercicio profesional.

Estamos indicando otra de las características que permite al actor tener un proceso creativo más prolijo: es el desarrollo de la observación y análisis de entorno. Tal como señala Cañada (2015):

(...) al desarrollar su capacidad de observación del entorno y la habilidad que se va desarrollando para imitar e integrar a sus recursos. Las experiencias cotidianas para el actor se convierten en experiencias didácticas, puesto que le permiten aprender sobre patrones corporales, vocales y respuestas emotivas sobre situaciones específicas, que él podrá imitar, recrear y adecuar a las necesidades de su oficio, apoyándose en su experiencia y en su formación (p. 83).

Si bien no es directamente del mundo escénico, podemos señalar la amplitud que tiene la observación, tal como lo señala Cantón (2017) en *Pensamiento visual para la creatividad y la narrativa mediante herramientas digitales*, refiriéndose a Dan Roam:

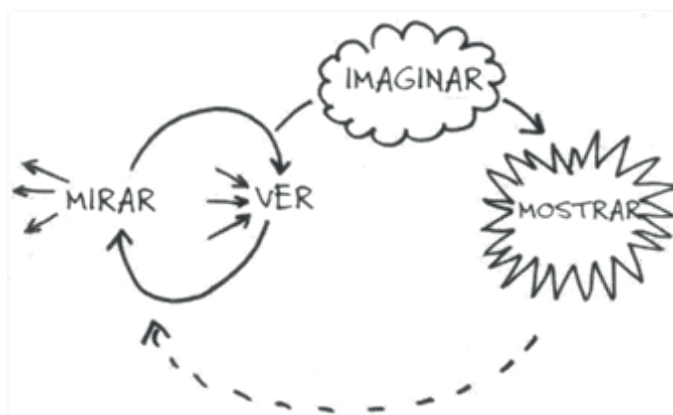


Figura 1. Esquema conceptual sobre el proceso de 'visual thinking', de Dan Roam

1. **Mirar** es un proceso semipasivo en el que tratamos de absorber visualmente la información de nuestro entorno. **Mirar es recolectar la información y seleccionarla, concentrándose en lo importante y desechando lo accesorio.**
2. **Ver** es seleccionar lo interesante y agrupar la información escogida para empezar a reconocer patrones.
3. **Imaginar** es quizás, la parte más importante y creativa de todo el proceso del pensamiento visual, pues ocurre una vez que todos los aspectos visuales ya se han procesado y llega el momento de comenzar a manipularlos. **Al imaginar estamos reorganizando la información vista para detectar la que es invisible y, así, hacer surgir las nuevas ideas.**

4. Por último, **mostrar** es explicar lo que hemos descubierto a los demás; **dar claridad a todo** lo que hemos visto, lo que supone un nuevo esfuerzo de síntesis y comunicación hacia los demás.
5. Este proceso, además de que **no siempre es así de lineal**, tampoco nos es totalmente desconocido porque lo hemos practicado mucho: por ejemplo, lo usamos cuando tenemos que cruzar una calle o cuando tenemos que escribir un informe. Sin embargo, es tan automático que no solemos ser conscientes de él, por lo que el simple hecho de hacerlo explícito ya nos está ayudando a comprender cómo funciona y a empezar a utilizarlo activamente para el fin que deseamos (Cantón, 2017, pp. 7-8).

Haciendo un análisis comparativo entre la información que nos da Roam y lo que hemos apuntado hasta el momento, podemos ver algunas coincidencias, las cuales nos permiten primero señalar que, sin importar el ámbito de estudio, ya sea del pensamiento visual y creativo, ya sea desde nuestro enfoque en las artes o desde el desarrollo natural del ser humano, la creatividad está en todos, al igual que el deseo de comunicarnos, el conocimiento y uso de las herramientas que poseemos como individuos y, como ahora estamos puntualizando, sobre la capacidad de observación. Esta permite, como se ha señalado, que las personas transiten de manera natural en la vida cotidiana, como dice Roam, hasta en el momento de cruzar la calle. ¿A qué se refiere? La persona al estar en la orilla de la banqueta y ver la calle, su anchura, los posibles obstáculos, el flujo de los coches, a los demás peatones, etc. Toda esa información es analizada en segundos por nuestro cerebro y pone en acción el cuerpo, para que en el momento oportuno ajuste la velocidad del caminar, el no chocar con otros transeúntes, el subir y bajar las banquetas y hasta evitar el riesgo de ser atropellado por un automóvil. Dicho en términos ya expuestos, se ponen en acción las habilidades y aptitudes físicas y mentales para lograr un objetivo, el tránsito del punto A al punto B; asimismo, lo que para Roam es mirar y ver, es a lo que nosotros estamos llamando observar y analizar el entorno: es capturar toda la información que nos permite reaccionar a la situación. A lo que él le llama imaginar es lo que nosotros hemos señalado dentro de la experiencia de vida: tener vivencias y refe-

reñirlo con todo lo que ya sabemos para tener referentes, los que en su tiempo nos servirán como anclas que el espectador verá –referenciará– y los utilizará para entender las acciones y el discurso de los personajes, lo que a su vez se empata con el último punto, al que Roam denomina *mostrar*.

Antes de pasar directamente a las cuestiones del planteamiento de la creatividad y la construcción del personaje, deseamos cerrar el punto en cuanto a la creatividad, ya que de ella dependerá todo el desarrollo de nuestro objeto de estudio. Para ello, nos basaremos en las ideas planteadas por Jeff Degraff, en lo que él denomina “los cinco puntos de la creatividad”. Como veremos, este autor expone en estos puntos estados o situaciones idóneas para que el ente creativo se desarrolle con mayor facilidad, o evitando los bloqueos que, en ocasiones, los prejuicios provocan.

Para él no todas las mentes funcionan igual ante el planteamiento de un conflicto y por ello diferenció entre cinco tipos de creatividad que se pueden poner en marcha a la hora de solucionar problemas de manera ingeniosa.

La creatividad mimética:

Aparece si a través de la imitación conseguimos solucionar algún problema. Esto es, creatividad que se refiere a la capacidad de imitar ideas de un área o disciplina y aplicarlas en otras, adaptándolas a nuestras propias necesidades.

La creatividad bisociativa:

El creativo bisociativo mantiene un orden y trabaja de manera lógica, pero nunca se cierra a los brotes espontáneos de creatividad que puedan aparecer. Por tanto, sería esa dosis de creatividad concentrada que se presenta cuando menos te las esperas. Las personas con esta creatividad siempre buscan ser críticos y creen que no hay una idea perfecta. En sus mentes siempre existe algo que se pueda mejorar.

La creatividad narrativa:

La capacidad de idear personas, acciones y tramas para crear y contar historias. Ser hábil para las descripciones. Esas mentes de las que brotan sin apenas trabajo y esfuerzo universos únicos y personales.

La creatividad analógica:

Se trata de conectar ideas e imágenes que ya conocemos con otras que desconocemos. Comprender lo que no entendemos gracias a nuestro saber más sólido. Figuras retóricas como la comparación o la metáfora son ejemplos de este tipo de creatividad. Consiste en solucionar nuestros problemas tomando referencia de experiencias pasadas. Pero eso no significa olvidarse de él, sino saber aprovecharlo al máximo.

La creatividad intuitiva:

Dar rienda suelta a la imaginación para crear. Desconectar, liberarse, sin prisas, sin plazos, desconectando. Buscar un estado relajado de flow (El doctor en psicología, Mihaly Csikszentmihalyi formuló la teoría del flow o teoría de la experiencia óptima: “estado en el que la persona se encuentra completamente absorbida en una actividad para su propio placer y disfrute, durante la cual el tiempo vuela y las acciones, pensamientos y movimientos se suceden unas a otras sin pausa”), en el que las ideas lleguen sin necesidad de ayuda externa. Sin presión. Esta es una de las creatividades más valoradas en todos los ámbitos y una de las más complicadas de desarrollar. Para fomentar y estimular este tipo de creatividad, prácticas como la meditación, el yoga y por supuesto el Mindfulness te ayudarán (El mindfulness es la focalización de la atención en el momento presente, es un método para conseguir la atención plena, centrándonos en lo que está sucediendo “aquí y ahora”, aceptándolo sin más, sin intentar cambiar, ni juzgar nada. Su significado es plena consciencia. Concentrarse en lo que sucede en nosotros y en nuestro alrededor y saber renunciar al ruido y a las distracciones.) (Castro, 2019).

El tránsito directo entre Roam y Degraff es el paso de la observación a la acción, lo que es también un paso directo al trabajo del actor, ya que el proceso creativo en el estudio del personaje es el tránsito que se da con el análisis del texto dramático y la información que esto proporciona al actor para que, desde ese material, pueda cimentar la construcción de su personaje.

¿A qué nos referimos con esto? Para no repetir lo ya señalado con Roam, solamente rescatamos el trayecto que se tiene del mirar (obtener información) al mostrar (inicio del proceso de comunicación), basado todo en la adquisición de información y conocimiento a través de la observación (percepción) de lo que nos rodea; y con Degraff, nos ofrece alternativas para lograr objetivos utilizando las cinco variantes de la creatividad como posibles herramientas metodológicas de búsqueda creativa, lo que tiene un fundamento completamente afín con el trabajo del actor en su proceso creativo. Es muy importante enfatizar que los procesos creativos no se dan de manera aislada o en una secuencia única. Por lo general se van utilizando y aplicando en relación a la necesidad creativa del actor para lograr su objetivo, que es la construcción de su personaje para ser accionado en la puesta en escena.

Iniciemos por la creatividad mimética. La mimesis, que por definición es imitación, ya desde los griegos, con Aristóteles, que la señala en su *Poética* como algo inherente a las artes escénicas y a las aptitudes del actor.

(...) en el capítulo II de *La Poética* determina el objeto de la imitación, es decir, se imita a sujetos que obran, que actúan y estos han de ser, por su carácter, o buenos o malos, lo que se distingue por sus costumbres, que estas sean por la virtud y por el vicio (Cañada, 2009, p. 19).

Por supuesto que la imitación se logra sustancialmente por la observación y análisis de lo observado, que se perfecciona a través de un proceso de ensayo y error, en las artes, como lo señala Aristóteles por la imitación de las obras (acciones) del individuo, las que denotarán su carácter, costumbres, virtudes o vicios. Estas son la esencia del personaje, que serán reproducidas en acciones por el actor; en la vida cotidiana, pensando en los primeros años de vida, es la que permite la réplica de los

patrones vocales, de movimiento y de acción de los padres, para que el niño inicie su proceso de integración social al núcleo familiar; es el inicio de cualquier aprendizaje y, como ya lo hemos señalado, la observación y la imitación permite la solución de problemas, el alcance de objetivos gracias al proceso creativo y al uso de todas las herramientas comunicativas del ser humano, así como el uso de sus aptitudes.

En relación a la creatividad bisociativa, tal como nos dice Degraff, mantiene un orden lógico, para nosotros. El orden lógico lo encontramos en el texto dramático, por lo tanto, el proceso creativo del estudio para la creación del personaje se logra en el análisis del texto dramático, el que nos permite transitar en tres niveles, tal como lo señala Cañada, aludiendo a Bobes.

El tiempo dramático se da en presente, y el tiempo de un drama puede ser medido en tres niveles: El de las acciones o situaciones (historia); El de las palabras (discurso); y el de la representación, que suma a las palabras los signos no – verbales del texto espectacular que se realizarán en escena” (Bobes, 1991). El actor aplica el material recogido en el trabajo de mesa, en el análisis del texto, con las indicaciones que dé el director, para llevar a cabo su trabajo en la creación del personaje a través de las improvisaciones en los ensayos (Cañada, 2009, p. 29).

Lo que significa dentro del proceso creativo, es que el autor, en su texto, nos brinda una información, una historia a contar; con un principio, un desarrollo y un final, en donde se presentan conflictos a desarrollar por los personajes para el logro de sus objetivos y, por supuesto, del súper objetivo de toda la obra, que viene siendo su temática. Todo esto, el dramaturgo nos lo presenta en diálogos, de ahí la importancia de estudiarlos y analizarlos para extraer la información ya mencionada. Aparte, en el momento de la representación, el actor dará intención a los parlamentos para que expresen el texto y el subtexto (la intención), lo que será el reforzador para que el espectador entienda el mensaje y, como hemos señalado, sea el aglutinador de todo en la representación. Es lo que podemos llamar dramaturgia escénica o texto espectacular, ya que no solamente es la integración de las acciones de los personajes y de sus parlamentos, es la sumatoria de todos los signos o lenguajes que conforman la escenosfera en la semiosis escénica.

Sobre la creatividad narrativa, esta es la que permitirá al actor, con toda la información del análisis del texto, crear para sí, lo que llamamos la partitura de acción. ¿Qué es esto? Crear una sucesión de acciones que le permitan cumplir con todos los requerimientos del texto espectacular, pero que sean únicos del personaje, lo caractericen y diferencien de los demás, y que demuestren los patrones de conducta únicos del personaje. Según Skinner:

La conducta es el reflejo de algún estímulo y este puede ser condicionado, ya sea por la voluntad de un tercero, o se va condicionando el individuo por medio de los estímulos que su entorno social le da, por experiencias previas y por su historia genética; generando así, acciones y reacciones que moldean la personalidad del individuo. (Fadiman y Frager, 1979, pp. 258-259).

Los estímulos son generados, por un lado, por la historia que nos cuenta la obra, el lugar, la situación y circunstancias que se dan a lo largo de los hechos que vemos en cada momento del desarrollo de la trama y, por otro, por los intereses que tenga el personaje en esa historia, por los objetivos que desee alcanzar. Estos estímulos condicionarán la manera en que ejecute cada una de sus acciones, y es por eso que el correcto desarrollo de la partitura de acción permitirá que el actor, en el periodo de ensayos, pueda comprobar, ajustar y modificar la partitura de acción hasta confirmar su veracidad ante toda la dramaturgia escénica.

La creatividad analógica es la que permitirá al actor, en primera instancia, en su imaginario, en su mente, entender todo lo que necesita para hacer su trabajo y después se comprobará durante los ensayos en la acción. Para ello desarrollará diferentes procesos, como son:

Primero: entender todo el imaginario creado por el dramaturgo, dígame, entender la historia, su temática, el desarrollo e interrelación de los personajes en la historia, visualizar todas las situaciones y circunstancias que se desarrollan en el texto. Es tener claridad en todo lo que implica el material dado por el dramaturgo; los procesos creativos, como ya se ha mencionado, ayudan a lograr este primer proceso.

Segundo: llevar todo el material del primer proceso al imaginario o propuesta estética del director de escena o de la dramaturgia escénica que, podemos señalar, no muchas veces es la misma que la dada por el dramaturgo, ya que el director puede hacer una reinterpretación del texto, puede hacer una contextualización del material brindado por el escritor, puede hasta cambiar el género dramático o el estilo original del texto, lo cual, es muy válido.

Tercero: los dos procesos anteriores permitirán al actor concebir a su personaje, crearlo en su mente y respaldarlo en papel, para empatarlo con cada una de las situaciones, circunstancia y hechos que se den dentro de la trama, para crear de una manera enfocada toda la caracterización del personaje.

Cuarto y último proceso: integrarlo según las posibilidades propias del actor. Esto es, que todo el proceso creativo pueda ser ejecutado por el actor aplicando sus herramientas expresivas, sus aptitudes y actitudes para que toda esta creación tenga lógica y sentido ante el espectador. Como podemos observar, es aquí donde toman lógica y coherencia todos los argumentos expuesto desde el inicio de esta disertación.

La creatividad intuitiva: esta creatividad será utilizada por el actor en el momento del periodo de ensayos, tal como dice Degraff. En esta, se da rienda suelta a la imaginación, pero en este caso no dentro el imaginario del actor, como planteamos en la creatividad analógica, sino en el uso de la improvisación como un proceso metodológico de búsqueda de la acción, de su comprobación y de fijarla para la creación del personaje.

Entramos en el momento de ejecutar, de accionar todo lo previamente expuesto en los diferentes procesos creativos; es la comprobación de que lo observado, visto, referenciado, y hasta imaginado creativamente se puede desarrollar y mostrar dentro de la historia y puede transmitir el mensaje, logrando poner en conflicto la acción, logrando los objetivos e intereses de cada uno de los personajes, comprobando también que todos los sistemas sígnicos se integren dentro de la dramaturgia escénica, para que la semiosis sea vista, codificada y decodificada por el espectador, alcanzando, según sus referentes, entender el mensaje.

¿Qué es, entonces, lo que tiene que lograr el actor para crear su personaje? En términos muy generales, caracterizarlo; esto es, darle una serie de características que lo signifiquen y lo hagan único. La caracterización se divide en dos grandes áreas: la interna y la externa. ¿A qué nos referimos? La externa son las características físicas que tiene el personaje, tal como lo señalamos al inicio. Estas características suponen un paralelo con las aptitudes físicas del actor, ya que es el actor el que presta estas habilidades y características al personaje para su creación, siempre partiendo de la imitación de lo observado, de aquello que puede servir para decir y lograr los objetivos. Tal y como señala Grotowsky (1984): “la partitura del actor consta de los elementos del contacto humano: «dar y tomar». Hay que tomar otra gente, confrontarla con uno mismo, con la propia experiencia y los pensamientos y ofrecer una respuesta” (p. 181).

Es importante recordar que toda la transposición que se haga de la observación e imitación no puede ser igual en intensidad, fuerza y emotividad a la vista en el entorno social. La acción tiene que adecuarse al entorno creado dentro de la ficción sin perder la veracidad, tal como lo señala Sudakov (1986), en *El proceso creativo*, para llegar a la simplicidad, a la síntesis de la acción. Para encontrar la esencia del significado en las acciones que ejecute el personaje tenemos que tener cuidado de no caer en la mera imitación, lo cual no nos llevaría más que a una actuación estereotipada, falsa y no a una actuación escénica:

(...) uno puede hacer una personificación estereotipada de un personaje, es decir, pintar todos los hábitos, amaneramientos y modos de ser de él, sin la lógica y consistencia de acción que hallan su expresión externa en dichos hábitos y amaneramientos... La línea de actuación afectada se opone a la línea de vida genuina, es decir, a la actuación escénica. (Sudakov, 1986, p. 77)

Para puntualizar un poco más la caracterización externa o física, nos referimos a encontrar todos los patrones corporales que sean particulares del personaje, todos y cada uno de los movimientos y gestos que pueda y deba hacer para lograr contar su historia y alcanzar sus objetivos. También se considera la manera en que accione con

todos y cada uno de los demás personajes, y de igual modo, la forma en que utilice su vestuario, los elementos de la escenografía, utilería y atrezos, sin dejar de señalar el uso de su aparato fonador, la manera en que hable, gruña o guarde silencio. El actor tiene que trabajar en todo aquello que pueda ser percibido por los sentidos del espectador.

Al ser conscientes de que todo es parte del modelo de comunicación y que el espectador tendrá que decodificar lo que ve, debemos de señalar que el público es cómplice de la totalidad de lo que pasa en la escena: él sabe que está observando una ficción y aceptará la convención que le ofrezcamos, pero esta tiene que:

conseguir una semejanza con la realidad, es preciso reproducir los hechos de la vida cotidiana y el lenguaje natural que se emplea en tales circunstancias, ya que, en ambos niveles –la situación y la elocución–, es donde puede desencadenarse el mecanismo psíquico de la risa... La obra que comentamos es una mimesis de los defectos –que no de los vicios– que aquejan frecuentemente a la gente mediocre y carente de formación (Teofrasto, 1988, pp. 19-20).

Teofrasto, discípulo de Aristóteles, ya lo tenía muy claro. Para que la acción física, para que la caracterización, llegue al espectador, tiene que ser congruente con una realidad entendida por el público, aunque sea desde una analogía o una metáfora, pero con hechos claros, con situaciones lógicas y con un lenguaje entendible, acorde a las circunstancias; para ello, refiriéndose específicamente al personaje, la imitación debe de permitir ver los defectos: esto es, lo que lo caracteriza y hace único dentro de la fábula. Bien nos señala: si el actor se centra en los vicios, tendrá como resultado un trabajo actoral mediocre.

Al buscar la caracterización interna, el actor debe de centrar su trabajo en los deseos, en el impulso vital del personaje: qué quiere, para qué lo quiere, qué tanto lo desea, etc. Cada una de estas respuestas se verán reflejadas en los impulsos (acciones) que vive el personaje para lograr su objetivo. Son mostrados en sus patrones de conducta. En su momento hemos señalado las habilidades psíquicas del individuo, cómo estas le permiten decodificar su entorno y solventar los obstáculos. Si bien,

estamos dividiendo la caracterización en interna y externa, tanto la física como la psicológica, ninguna se puede desligar por completo, ya que la interna condiciona a la externa y la externa, a su vez, a la interna; el deseo de algo (lo psicológico) se manifiesta en acciones externas (lo físico), pero si en lo físico se tiene un impedimento, lo psicológico, creativamente, encontrará una solución que nuevamente será física, pero acompañada de una intención psicológica. Lo anterior es más fácil de entender con un ejemplo muy sencillo y de la vida cotidiana. Imaginemos a una persona que se encuentra en el foco de un evento público; está en un pódium dando un discurso y de repente le da comezón en la parte interna de la narina derecha (una necesidad físico-orgánica), el impulso sería solucionarlo llevando la mano a la cara y rascarse con el dedo la zona en cuestión, pero ante tanta gente eso no es posible. ¿Cuál será la solución creativa que encuentre nuestro personaje? Estamos seguros que, por la mente de ustedes, lectores, ya se han imaginado algunas soluciones discretas, como puede ser el movimiento de la nariz para minimizar la comezón, el generar algún distractor físico o mental para alejar la atención de ese punto y dejar de sentir la comezón, el cerrarse al público y discretamente rascarse. Si nos damos cuenta, una necesidad, como lo es en este caso, físico-orgánica, es el disparador de nuestra creatividad, de nuestra imaginación creativa y, como bien dice Brook (1991): “la imaginación es un músculo” (p. 40). Tenemos que ejercitarla y solamente así se encontrarán un sinnúmero de alternativas para lograr la acción que satisfaga la necesidad y logremos el objetivo. Es justamente esta búsqueda exponencial de alternativas y acciones, las que logramos con la creatividad intuitiva y todas esas variantes son las que se pondrán a prueba en el periodo de ensayos previos a la puesta en escena.

Puntualizado el trabajo simultáneo o paralelo de la caracterización en sus dos vertientes, sigamos con entender el trabajo del actor en el proceso de buscar esos patrones de conducta que caracterizarán y harán único a su personaje. Consideramos que, al hablar de patrones de conducta, estamos hablando de acciones físicas, pero desde los motores internos que incitan estos patrones, los que conformarán al personaje, tal como lo señala Skinner: “La personalidad es como una colección de patrones de conducta” (Fadiman y Frager, 1979, p. 258)., y podemos entender a la conducta, según la RAE: “manera de comportarse una persona en una situación determinada”. Esto es,

con nuestro personaje, todo aquello que hace y puede ser observado. Stanislavski, nos ayuda a profundizar más en este periodo creativo de búsqueda: nos habla de que al entender por qué desea eso el personaje, por qué reacciona de tal manera ante los sucesos o hechos dados en la trama, al profundizar en el personaje, lo que estamos logrando es justificarlo como un rol dentro de la trama.

Cuando se añade profundidad a la partitura de un papel, los hechos y los objetivos se alteran en el sentido de que se agregan impulsos internos, incitaciones psicológicas, un punto de partida interior. Todas las cosas que constituyen el tono interno de la partitura y que dan una base firme de justificación (Stanislavsky, 1984, p. 47).

Todas estas acciones justificadas, todos esos deseos trasladados a la acción dramática y potenciados por los conflictos dentro de la situación y circunstancia dada, son encontrados por el actor, como ya se ha comentado, desde el trabajo de mesa: al analizar el texto dramático y empatarlo con la visión estética del director; pero de manera individual, cada actor encuentra dentro de sus aptitudes la manera de ejecutar cada acción de forma particular, una por ser una creación personal, y otra porque sus habilidades y herramientas expresivas son únicas e irrepetibles. Podemos decir que todo se conjunta con la experiencia vital del actor, como persona, la cual, ya hemos señalado, se enriquece con la capacidad de observación y análisis de su entorno. Esto, que es tan cotidiano, ya lo había puntualizado Teofrasto (1988) en su libro *Caracteres*, señalando: “La observación directa de los seres y de la naturaleza en general debió ser determinante. Todas estas orientaciones tienden a un mejor conocimiento del hombre en tanto individuo” (pp. 23-27). Teofrasto le da relevancia a la observación de la psicología de las personas, a sus patrones de conducta, observando así diferencias en sus defectos y en sus acciones. En su libro describe el carácter de las personas y la manera en cómo se relacionan con los demás. Habla del adulador, del charlatán, de la gorronería, de la guarrería, del cobarde... Son treinta caracteres los que puntualiza, pero como vemos son vigentes aún hoy. Reiterando: no describe acciones, describe comportamientos, patrones de conducta, y los justifica según la intencionalidad de la personalidad del individuo.

Nos falta señalar algo muy importante: ¿Qué es lo que genera la carga emotiva del personaje?, ¿cómo se generan los estados anímicos y las emociones?, ¿qué es lo que les da esa intencionalidad? Lo hemos dejado al final de esta etapa del estudio ya que muchas veces es mal entendida. ¿A qué nos referimos? Si bien, el siguiente comentario es muy coloquial, creemos que será bien entendido por todos, máxime por los que nos dedicamos a las artes escénicas. Si conoces a alguien:

Alguien: ¿Qué eres? ¿A qué te dedicas?

Uno: Soy actor.

(Casi de inmediato) Alguien: A ver... ¡Llora!

Y lo dicen como un reto. Igual a los bailarines: A ver... Baila. Creemos que, de cierta manera, sucede en casi todos los ámbitos profesionales. Si eres médico, ya te están pidiendo una consulta o un consejo de qué tomar para alguna dolencia. Regresemos al: “Alguien: A ver... ¡Llora!” El trabajo del actor no funciona así, como tampoco sucede en la vida cotidiana. El llanto es producto o respuesta orgánica a una situación específica, al igual que el enojo o el miedo. Estos estados anímicos no surgen por generación espontánea.

Detengámonos un momento. Hagamos una introspección y autopreguntémonos ¿Yo lector, bajo qué situaciones o circunstancias he llorado?, ¿qué hechos de mi vida me han puesto colérico? Si nos damos cuenta, algo nos generó esa respuesta, algo nos llevó a esa emoción, una emoción que potencia nuestras acciones. Tal como señala Frederick S. Perls: “Las emociones son la fuerza que da energía a todas las acciones [...] las emociones son la expresión de nuestra excitación fundamental [...] las formas y los medios para expresar nuestras elecciones y satisfacer nuestras necesidades” (Fadiman y Frager, 1979, p. 187).

Se puede concluir que las emociones son la energía de las acciones, reguladas por nuestra relación-reacción al entorno, provocando diferentes sentimientos que son dados por cambios o reacciones fisiológicas (tenemos que estar muy atentos a estas alteraciones físicas <movimientos o micro acciones>, para for-

talecer nuestra memoria emotiva y ponerla al servicio del personaje a la hora de interpretar un papel <llevarlo a la acción>; estas afectan a nuestras relaciones con los demás. Dicho sea: son los patrones de conducta y estos regulan nuestros hábitos (Cañada, 2009, p. 24).

Ya tenemos el panorama completo, desde la creatividad del individuo (actor), de sus aptitudes y habilidades; hasta el estudio y los cimientos para la construcción del personaje. Tenemos toda la información. Entremos ahora al uso de la improvisación como una herramienta metodológica para crear al personaje durante el periodo de ensayos, apoyándonos en todo lo señalado por los cinco tipos de creatividad, fundamentalmente en la intuitiva.

Lo primero será entender a qué nos referimos al utilizar el término improvisar, para ello Pavis (1998) lo define como:

Técnica del actor que interpreta algo imprevisto, no preparado de antemano e inventado en el calor de la acción.

En la improvisación hay muchos grados: la invención de un texto a partir de un esquema o guion conocido y muy preciso; el juego dramático a partir de un tema o de una consigna; la invención gestual y verbal total sin modelo alguno en la expresión corporal, la desconstrucción verbal la búsqueda de un nuevo lenguaje físico (p. 246).

En nuestro caso, iremos adecuando las palabras de Pavis a las necesidades de nuestro trabajo. No nos centraremos en la primera parte de su definición, que está más enfocada a la capacidad de resolución de situaciones no previstas dentro de la puesta en escena. Deseamos que la improvisación sea la herramienta que permita al actor durante los ensayos, crear su personaje, así que, si consideramos que toda la información que ya tiene el actor durante el proceso creativo que hemos señalado son pautas o guías, estamos más próximos a la segunda parte de la definición en la que, si bien no inventarán ningún texto, sí están en el proceso de invención, de imaginación creativa de su personaje, de invención de los patrones corporales, vocales, gestuales y emotivos, para que con ellos construyan la totalidad del rol.

De esta forma podemos construir nuestra propia definición y aplicarla para el logro de nuestros objetivos, así que definiremos la improvisación como la herramienta o técnica –para utilizar un término afín a Pavis– con la cual el actor experimentará y pondrá a prueba todos los supuestos encontrados en el trabajo de mesa y en las primeras etapas de la creación, para contrastarlas con las propuestas de los demás actores y enfocarlas a la construcción integral de toda la dramaturgia escénica concebida por el director, de tal forma que, al vivir el espacio escénico, al vivir el vestuario, la iluminación, la musicalización, la utilería; al vivir todos los lenguajes que conforman la escena, podrá el actor integrarlos para conformar la caracterización y la construcción total de su personaje, todo bajo la premisa del modelo científico del ensayo y error, para que de esta forma compruebe, improvisando, todos sus postulados y los adecúe a sus aptitudes y habilidades expresivas.

El director, después de exponer su plan de dirección en todos los detalles, dibujando los personajes tal como los ve, y tras señalar todas las pausas, ensaya hasta que su concepción del texto quede reproducida con absoluta precisión, hasta que aparezca tal como lo sentía y lo veía cuando trabajaba sobre él en solitario... La creación del actor, por el contrario, tiene una misión más importante que la de dar a conocer la concepción del director. El actor solo conseguirá arrastrar al espectador si llega a resumir en sí mismo al autor y al director, y a expresarse a sí mismo (Hormigón, 1992, p. 165).

Este es otro de los objetivos a lograr con la improvisación, que el trabajo actoral se dé por sí mismo, que tenga vida propia en ese momento único e irrepetible que se ofrece en el presente continuo del tiempo en la escena: que sea único y verdadero. En todo el periodo de ensayos, con la improvisación, creamos, encontramos, desechamos, experimentamos, fallamos y acertamos, pero siempre debemos de tener claro el objetivo personal y profesional.

Improvisando, investigando de la forma que nos lleva lejos, como hace el pintor que ensaya dibujos de los que luego sacará las cualidades que va a introducir en el cuadro completo... La improvisación crea y condiciona reflejos, igual que sacamos las experiencias de la vida (Hethmon, 1986, p. 281).

Hethmon amplía las posibilidades del trabajo de improvisación, ya que lo ve como una herramienta con la cual el actor puede crecer y desarrollar sus habilidades expresivas, y perfeccionar sus aptitudes. Sin embargo, como ya se ha mencionado, siempre con el afán de encontrar los motores y estímulos que hagan vivir al personaje, que permitan diferenciar sus acciones de las del actor. Para lograrlo, como se ha dicho desde el inicio de esta investigación, la clave está en querer decir algo, tener un deseo, un objetivo, la importancia de tener una gran claridad en la meta u objetivo que busca el personaje en particular, y la importancia del texto en general, serán como un faro guía para el actor en todo el periodo de búsqueda y creación.

El objetivo es el estímulo de nuestra creatividad, su fuerza motivadora. El objetivo es la carnada, el cebo, la atracción para nuestras emociones. Este objetivo engendra explosiones de deseos para nuestro propósito de aspiración creativa. Envía mensajes internos que natural y lógicamente son expresados en acción. El objetivo da el pulso al ser viviente de un rol (Stanislavski, 1984, p. 43).

Como se ha dicho desde un inicio, tener el deseo y un objetivo claro será nuestro motor, el medio para comunicar ese deseo o para alcanzarlo será mediante las aptitudes y herramientas del actor en escena. Para enfocar el deseo y objetivo a lograr se cuenta con la imaginación y la creatividad, se dispone de la capacidad de observación y análisis de todo lo que nos rodea para poder trasladar ese deseo y objetivo a acciones, y por medio de ellas, construir el personaje. La imitación nos permitirá ejecutar la acción de manera clara y precisa, pero la imitación no puede, ni debe, ser igual a la observada en la vida cotidiana.

No se puede tratar de encontrar la representación de cierto papel, cómo entonar la voz, cómo hablar o cómo caminar. Son puramente estereotipos y por tanto no hay que preocuparse por ellos. No hay que buscar métodos prefabricados para cada ocasión por que esto solo conduce a los estereotipos. Deben de aprender por sí mismos a conocer sus limitaciones personales, sus propios obstáculos y cómo eliminarlos; después, cualquier obra que hagan, háganla intensamente.

Eliminen todo tipo de ejercicio, cualquier movimiento que sea puramente gimnástico. Si quieren hacer algo así –gimnasia y aun acrobacia–, traten de hacerlo como una reacción espontánea relacionada con el mundo exterior, con otras gentes y con otros objetos. Algo que los estimule y contra lo que ustedes reaccionen: este es el secreto total. Los estímulos, los impulsos y las reacciones (Grotowsky, 1984, p. 185).

Aquí, Grotowsky nos señala algo muy importante a cuidar durante las improvisaciones: el reproducir diferentes maneras de caminar o de accionar no ayuda a construir de manera efectiva el personaje, pues lo hace de manera “falsa” o estereotipada. ¿A qué se refiere? Veámoslo con un ejemplo. Si queremos encontrar la manera de caminar de una niña, y producto de nuestro proceso de observación, hemos detectado que los niños caminan sobre sus puntas, como a saltitos, y que su carga energética es muy alta a la hora de trasladarse de un lado a otro y que su atención no se fija en nada en particular y sí en todo en general, el actor o actriz pueden intentar imitar esos patrones. Por hacerlo no está creado al personaje: es solo eso, una imitación estereotipada. No llega a ser el personaje de la niña. ¿Qué es lo que le falta? Grotowsky lo dice muy claramente: los estímulos, los impulsos y las reacciones, pero a qué se refiere. Los impulsos son qué quiere el personaje, qué lo lleva a moverse o a desear algo; el estímulo será qué satisfacción podrá obtener de eso y la reacción es ver si se cumple o no la satisfacción imaginada: es ver si se cumple lo que quería. Pensemos en la niña. Si en lugar de imitar solamente los patrones corporales antes descritos (que bien los podemos utilizar como movimiento germen en la búsqueda de la caracterización física o externa), nos centramos en que la escena se desarrolla en un restaurante y la niña se para de la mesa para ir al baño, y en el camino ve al mesero llevándose el carro de servicio con todos los postres, y nos enfocamos en construir en acción el conflicto del personaje entre su necesidad fisiológica y su antojo, entre que el mesero se va y el decirle a sus papás que están en la mesa que quiere un postre e ir al baño. Esa lucha de voluntades, ese choque entre los deseos y objetivos del personaje son los que realmente le darán vida, con la correcta selección de acciones que haga el actor o actriz al crearlo, más allá de la imitación aislada de los patrones de movimiento observados. Al centrar-

nos en lo que Grotowsky nos señala estamos realmente construyendo el carácter del personaje, lo que lo hará, vivo y veraz en la escena. Como vemos, al integrar durante el periodo de ensayos, con las improvisaciones, tanto la caracterización interna como la externa, sin perder los deseos y objetivos del personaje, es cuando realmente logramos el proceso creativo y su correcta construcción. Stanislavski confirma lo dicho y suma algo muy importante: objetivos simples. Recordemos que, en escena, menos es más.

Un actor debe aprender a componer una partitura de objetivos físicos y psicológicos simples; a dar forma a su partitura completa respondiendo a un superobjetivo que lo abarque totalmente y esforzarse por concretarlo. Tomando conjuntamente el superobjetivo (deseo), la acción transversal (esfuerzo) y la concreción (acción) llegamos a completar el proceso creativo de vivir un papel emocionalmente (Stanislavsky, 1984, p. 57).

Conclusiones

Nos queda muy clara la importancia que tiene para la creación del personaje, vivir un periodo de búsqueda y exploración, los que se dan durante los ensayos previos al estreno. Este periodo puede tener tres lugares de acción: el primero durante el análisis del texto y el planteamiento de la concepción estética del director, el segundo durante el tiempo de exploración en los ensayos; con todo el elenco y todos los sistemas sónicos que integran la puesta en escena, y el tercero, la habilidad que desarrolla el actor, de manera personal, tanto en casa como durante cada momento de su vida, en la que, si no tiene un personaje en particular que construir, se está nutriendo con toda la información que adquiere con la observación y estudio de todo lo que lo rodea, dígame desde la escuela, las relaciones personales y sociales. Esto significa que la vida del actor es un continuo laboratorio de creación y experimentación, ya que solamente así puede desarrollar sus aptitudes y habilidades expresivas; solamente así se cumple la premisa que señalamos de Brook: la imaginación es un músculo y tenemos la obligación, como entes creativos, de desarrollarlo y fortificarlo cada día de nuestras vidas.

Para lograr utilizar la improvisación como una herramienta metodológica en el periodo de ensayos, solamente señalaremos parte del índice de Cañada (2015), en el que nos apunta que durante los ensayos será ideal vivir tres etapas: la de búsqueda y acercamiento, la de definir y fijar, y la de fijar y crear, siendo en esta última en la que la construcción del personaje se completa. También nos ofrece diez tipos de improvisaciones con las cuales podremos transitar por esas etapas y conseguir el objetivo de creación, el orden en que se citarán estos tipos de improvisación no implica ninguna prioridad: se podrán utilizar según la necesidad durante los ensayos que, a saber, son improvisación: por situación (dónde sucede, dicho sea, en donde se sitúa la acción), por circunstancia (qué ocurre en ese lugar) o por objetivo (qué se desea lograr). Estas tres primeras pueden ser respetando lo que el texto nos marca o por analogías.

Se ha señalado que el tiempo en la escena es un presente continuo; por lo tanto, algo pasó y algo pasará, lo que no es visto por el espectador, pero es parte importante de la vida del personaje, a lo que Cañada denomina improvisaciones de antecedente (pasado) y de consecuente (futuro), con las que se crea y justifica la totalidad de la vida del personaje. En estos cinco tipos de improvisación no se utilizan los textos dados por el autor. Se dicen textos inventados por los actores, pero que ayuden a lograr el objetivo del tipo en particular de improvisación.

Para fortalecer y justificar las palabras que el autor le ha dado al personaje, nos propone improvisaciones con el texto (dado por el dramaturgo), sin texto (solo acción), y con el subtexto (darle voz al tren de pensamiento o la intención real de lo que expresa). Improvisaciones con elementos reales y con elementos imaginarios (estas servirán para comprobar qué elementos realmente funcionan al personaje y a la puesta en escena y cuáles no ayudan a cumplir con la premisa: lo que no sirve, estorba). Por último, improvisaciones en cámara rápida y en cámara lenta (con estas se limpia y depura todo el trabajo y sirven para comprobar todo el proceso, al cambio de ritmo, y ayudan al actor a comprobar para fijar todas las acciones y, por lo tanto, a consolidar la construcción de su personaje).

Para concluir, nada es posible en la escena sin el actor y tampoco es posible si el actor no es consciente de que debe desarrollar y fortalecer sus habilidades expresivas, tenerlas bien desarrolladas y, con la capacidad de utilizarlas a voluntad, se logra

lo que Meyerhold decía: el actor debe de ser un obrero de la escena, debe ser capaz de utilizar sus recursos a favor de lo que esta le exija. Pero el virtuosismo físico no es suficiente: se requiere de poder justificarlo todo a favor del súper-objetivo de la obra, de los objetivos particulares de los personajes y, solamente así, el actor permitirá que el público observe la propuesta estética de la escena como un hecho único e irrepetible, como un hecho vivo dentro de la ficción representada.

Referencias

- Aristóteles. (1985). *La Poética*. Editores Mexicanos Unidos.
- Bobes Naves, Ma. del C. (1991). *Semiología de la obra dramática*. Taurus.
- Brook, P. (1986.) *El espacio Vacío*. Nexos.
- Cantón, J. (2017). Pensamiento visual para la creatividad y la narrativa mediante herramientas digitales. *OpenCourseWare-UNIA (ocw.unia.es)*. Universidad Internacional de Andalucía.
- Cañada, R. B. (2009). Bases para la caracterización del personaje. En Schara, J.C. (Ed.). *Diálogos Transdisciplinarios. Arte y sociedad* (pp. 19 – 44). Edit. Fontamara.
- Cañada, R. B. (2012). *El análisis del texto y la creación de personaje*. Universidad Autónoma de Querétaro.
- Cañada, R. B. (2015). *Improvisación, proceso metodológico*. Edit. Fontamara.
- Cañada, R. B. (2019). *Escenosfera, los signos de la escena*. Rialta.
- Castro, S (2019). Tipos de creatividad. *Instituto Europeo de Psicología Positiva (IEPP)*. <https://www.iepp.es/tipos-de-creatividad/>
- Cole, T. (Ed.) (1986). *Actuación: un manual del método de Stanislavsky*. Editorial Diana.
- Esquilo. (1985). *Siete tragedias*. Editores Mexicanos Unidos.
- Esquivias, S. Ma. T. (2004). Creatividad: definiciones, antecedentes y aportaciones. *Revista Digital Universitaria*. 5 (1). <https://www.revista.unam.mx/vol.5/num1/art4/art4.htm>
- Fadiman, J. y Frager, R. (1979). *Teorías de la personalidad*. Harla.
- Fischer-Lichte, E. (1999). *Semiótica del teatro*. Arco / Libros, S.L.
- Grotowsky, J. (1984). *Hacia un teatro pobre*. Siglo Veintiuno editores.

- Hethmon, H. R. (1986). *El método del Actor Studio*. Edit. Fundamentos.
- Hormigón, J. A. (Ed.) (1992). *Meyerhold: Textos teóricos*. Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España.
- Kowzan, T. (1997). *El signo y el Teatro*. Arco / Libros, S.L.
- Lotman, Y. M. (1996). *La semiosfera I. Semiótica de la cultura y del texto*. Cátedra-Universitat de Valencia.
- Magariños de Morentín, J. (1996). *Los fundamentos lógicos de la semiótica y su práctica*. Edicial.
- Pavis, P. (1998). *Diccionario del teatro*. Paidós.
- Real Academia Española: *Diccionario de la Lengua Española*. <https://dle.rae.es>
- Stanislavsky, C. (1984). *Creando un Rol*. Cuadernos de Repertorio. Universidad Autónoma de Querétaro.
- Sudakov, I. (1986). El proceso creativo. En Cole, T. (Ed.). *Actuación: un manual del método de Stanislavsky*. Editorial Diana.
- Teofrasto. (1988). *Caracteres*. Biblioteca Clásica Gredos.

MEMORIA DE LAS CLASES DE DANZA CONTEMPORÁNEA EN EL 2020.
LA IMPORTANCIA DE LA EXPERIMENTACIÓN CORPÓREA Y DE LA TÉCNICA

Clara Donoso-López
Universidad de Cuenca (Ecuador)

Introducción

El presente texto muestra las anotaciones y breves reflexiones sobre las herramientas utilizadas para estimular el acto de bailar y crear en la clase de danza, en la carrera de Artes Escénicas de la Facultad de Artes de la Universidad de Cuenca, en estos momentos en los que nos hemos replegado en nuestras casas y lo pedagógico se ha reducido a una pantalla con múltiples y pequeños recuadros donde aparecemos todas y todos. La importancia de la anotación, de la práctica individual de parte de los intérpretes, sobre la investigación con el cuerpo, así como de las lecturas sobre danza, es inminente para superar el momento de crisis sanitaria actual, y estimular el desarrollo de la creatividad, a fin de plasmar estas creatividades en metodologías, recetas o herramientas que desemboquen luego en diversas materialidades que mantengan viva a la danza.

A pesar de los cambios en los que nos hemos visto inmersos, lo que no ha cambiado es la insistencia en una danza viva que se alimenta de dos vertientes: el fortalecimiento corporal como instrumento expresivo a través del entrenamiento en danza, y el enriquecimiento de la creatividad a través de la investigación de las posibilidades del movimiento aunado a otros elementos escénicos, como el canto. Bailar es transmitir el ser porque quien baila entrega en el momento todos sus sentidos a ese presente. Por tanto, entrega, en un momento, su vida. Así es como considero personalmente el acto de crear y bailar. Ese ser deviene en danza, se transforma en movimientos, y para cumplir con el objetivo los ejecutantes cuentan con un único instrumento: su cuerpo. De ahí la importancia de fortalecerlo y prepararlo para este

sublime y exigente acto escénico, así como también es importante la necesidad de anotar las experiencias y aprendizajes.

Así pues, es necesario encontrar herramientas precisas que ayuden al intérprete o bailarín a sentirse seguro en la escena ante la pantalla de la computadora, con un cuerpo empoderado y fortalecido, además de oxigenado y expandido, presente en cada instante de su intervención enfocado en la cámara y en un público que lo observa. Las herramientas serán las vertientes de las que, tanto docentes como estudiantes de danza, se alimentan a lo largo de la carrera. Se encuentran en las clases de danza y sus distintos momentos, pero también en las ideas y reflexiones de vida de cada individuo. Este texto se referirá particularmente a los momentos de la clase de danza:

La clase

1. La articulación y el calentamiento
2. La investigación corpórea y composición. Herramientas de experimentación práctica que utilizo en las clases.
 - 2.1 La emocionalidad y la sensorialidad
 - 2.2 El canto
 - 2.3 El espacio
3. La técnica:
 - 3.1 El Piso
 - 3.2 El Centro
 - 3.3 La Elongación



Figuras 1 y 2. Karla Granda y Kelly Rodríguez. Estudiantes de 4° ciclo. Artes Escénicas.

Una clase de danza es el momento propicio para fortalecer y empoderar el cuerpo, así como para desarrollar la creatividad a través de ciertas metodologías o recetas que plantea el profesor, quien, en la actualidad, más que ser el que enseña todo y el que tiene la última palabra, es un guía que facilita el descubrimiento del saber (saber teórico y vivencial de los lóbulos cerebrales, creativo y cognitivo, y del cuerpo).

Cada profesor desarrolla su propia forma de transmitir lo que conoce. Sus clases están conformadas e influidas por lo que ha aprendido en ciertos momentos y por lo que ha experimentado en otros. Es decir, es la transmisión de sus experiencias corporales y corpóreas de lo que ha hecho en escena y de lo que ha conseguido consigo mismo, pero también es la interacción de ideas y creencias entre la diversidad de las personas que asisten y el profesor.

Desde mi experiencia, las clases de danza durante un ciclo (4 meses), están conformadas por varios momentos:

1. **Lubricación y calentamiento**, ya sea que esté basado en la técnica o basado en improvisaciones

2. Investigación corpórea (cuerpo-mente-cultura)

3. Aplicación de técnicas y elongación

1. Lubricación y calentamiento

Lubricación

El objetivo es preparar al cuerpo física y psicológicamente para mantenerse presentes o concentrados en las distintas actividades de la clase. Tiempo de duración: de 20 a 30 minutos.

Lubrico las articulaciones (lo que significa entibiar las bolsas y el líquido sinovial de cada una de ellas); algunas veces se inicia desde la periferia, es decir, manos, brazos, pies, piernas, cuello, cabeza y otras desde el centro o torso del cuerpo. Cuando lo hago desde el centro, les planteo que inicien sintiendo las posibilidades de movilidad de las vértebras, observando los músculos y articulaciones alternas que intervienen. El movimiento inicia desde las coxígeas, las sacras, las lumbares, las dorsales, hasta las cervicales, utilizando la calidad del movimiento y ritmo fluido (Roth, 2011), suavemente para entibiar las articulaciones y sus cápsulas articulares hasta que encuentren que su esqueleto se mueve con más libertad y facilidad.

Cuando se comienza desde las extremidades o periferia del cuerpo, podemos iniciar con movimientos circulares por los dedos de las manos, muñecas, codos, hombros, cuello, cabeza, y observar la manera en que resuenan estos movimientos en el torso, que inmediatamente se ve afectado, denotando la interconexión de las partes que nos convierten en un micro-todo. Luego se reinicia desde los dedos del pie, rodillas, fémur, sacro-iliaca y la observación de su eco en el torso en dirección a la conexión con el movimiento de las extremidades superiores.

Calentamiento

- a. Caídas y recuperaciones o entrar y salir del piso.** Después de la articulación o lubricación, algunas veces continúo con una pequeña improvisación enfocada en

calentar las distintas partes del cuerpo. Es posible que les pida a los alumnos que caminen mientras mueven todas las articulaciones, sintiendo u observando la traslación del peso, y que, en un siguiente momento, encuentren formas de caídas al piso y recuperaciones libres, es decir, diferentes maneras de entrar y salir del piso. Luego les pido que incorporen un pequeño salto antes de entrar al piso o un giro después de salir del piso, investigando sobre las posibilidades de calentar y crear a la vez.

- b. Movimientos rotativos.** En otras clases les planteo a los estudiantes que lubriquen las articulaciones con movimientos rotativos y circulares de cada articulación, y enseguida vayan a un primer ejercicio de elongación de la columna vertebral y piernas. En el piso, con las piernas estiradas hacia adelante, trabajamos las contracciones de Graham y mezclamos con espirales en piso, así como también con estiramiento de piernas hacia adelante y a los costados.
- c. Practicamos las caminatas.** En montaña de hatha-yoga, la del oso, la del cangrejo, la de la lagartija (reptar), deslizar con el apoyo en el músculo trapecio, en los bíceps, tríceps, pectorales y otros, mientras el torso está levantado con la pelvis hacia arriba (en forma de plancha o tabla), etc.
- d. Otra manera de calentar luego de la lubricación puede ser con secuencias de hatha-yoga.** Uno de los objetivos de esta disciplina es facilitar a los estudiantes a entrar en un estado de mayor concentración mientras flexibilizan sus músculos y ligamentos, tanto de torsos como de piernas. La elongación contribuye a una mayor capacidad de desplazamientos en el espacio y a adquirir un mejor equilibrio fuera del eje (o fuera de la línea de plomo según la técnica Simonson), disminuyendo el riesgo de lesionarse.

En estas secuencias trabajan desde los dedos del pie, el metatarso, el arco del pie, el talón, el tendón de Aquiles, los gemelos, el femoral, los glúteos, la articulación sacro-ilíaca, la zona lumbar, dorsal, el músculo redondo, el trapecio, los tríceps, las cervicales, los

músculos del cuello, cabeza y cara, el deltoides, los bíceps, los pectorales y abdomen, los cuádriceps, etc.

La respiración es un eje transversal de la clase.

Es importante observar el ritmo cardíaco y de la respiración, pues de ella depende la fluidez de los movimientos, en este caso la fluidez de los asanas del hatha-yoga. Sin embargo, durante la ejecución de cada movimiento independiente de la práctica del Yoga, uno de los aportes de la danza moderna y contemporánea para obtener bienestar corporal es la auto-observación, y por tanto la práctica de la respiración consciente mientras nos movemos, lo que ocasiona indagación de la musculatura que se involucra, a fin de soltarla o relajarla para obtener una elongación saludable o un fortalecimiento más eficaz, así como también para obtener una expresión del cuerpo y de la cara más orgánica.

Bonnie Bainbridge Cohen, en su libro *Sensing, Feeling and Action*, se refiere a la necesidad de concientizar el proceso de la respiración, que si bien, como todos sabemos, es automática e inconsciente, al volverla consciente podemos desbloquear traumas adquiridos a través del nacimiento y las vivencias, así como establecer una mejor y más íntima relación con nosotros, con los demás, y por ende con la vida.

Breathing is automatic. Its influenced by internal physiological and psychological states and by external environments factors. The way we breathe also influences our behavior and physical functioning.

Breathing is an internal movement. It underlies movements of the body through external space. Movement, in turn, alters our breathing process.

Breathing is organized in patterns. These patterns are influenced by emotional stimuli. They also evoke emotional responses. Our first breath, at birth, influences the pattern of our adult breathing.

Breathing can be consciously known. As the breathing process is sensed and felt, unconscious blocks can be released (Bainbridge Cohen, 2012, p. 6).¹

¹ La respiración es automática. Está influenciada por estados fisiológicos, psicológicos internos y por factores ambientales externos. La forma en que respiramos también influye en nuestro comportamiento y funcionamiento físico.

Estos bloqueos inconscientes surgen con frecuencia durante las clases, pues aparecen en forma de miedos ante la práctica de ciertos ejercicios o incomodidades ante el enfrentamiento con nuestras limitaciones, así como también cuando nos enfrentamos a nuestra propia creatividad basados en las sensaciones y emociones. La observación de la respiración puede servir de apoyo para prevenirlos y también para superar estos estados de ánimo.

Describamos una pequeña rutina de hatha-yoga

Siempre pendientes de hacer una inhalación en la transición o trayecto hacia la posición, y una exhalación cuando llegamos a la posición para mantener, y a veces hasta mejorar, la oxigenación del cuerpo. También es vital cuidar que durante la flexión de las piernas la rodilla y los dedos del pie estén en línea recta, y nunca sobrepasar a los dedos (a fin de cuidar a la rodilla de posibles lesiones). Iniciar con la posición del árbol (haciendo una inhalación y una exhalación en la posición, y otra inhalación y exhalación en la transición hacia la siguiente posición). Luego vamos a plancha, y de esta vamos hacia montaña o perro que mira la cola; pasamos a cobra, volvemos a plancha, a montaña, llegamos a la posición del guerrero y la sostenemos a lo largo de una respiración; cambiamos brazos hacia guerrero en oración, bajamos el torso hasta llegar a la posición de enredadera, luego a muñeca en oración, y volvemos a enredadera; giramos el torso hacia la pierna flexionada en 90° y colocamos las dos manos alrededor del pie con el torso sobre la pierna, estiramos hacia atrás la pierna que estaba flexionada y llegamos a plancha, volvemos a montaña, subimos una pierna hacia arriba (en *panché*), la doblamos en *attitude*, la estiramos, la movemos hacia el costado y caemos (tumbarse) hacia la segunda posición (al costado) manteniendo

Respirar es un movimiento interno. Es la base de los movimientos del cuerpo en el espacio externo. El movimiento, a su vez, altera nuestro proceso respiratorio.

La respiración está organizada en patrones. Estos están influenciados por estímulos emocionales. También evocan respuestas emocionales. Nuestro primer aliento, al nacer, influye en el patrón de nuestra respiración adulta.

La respiración se puede conocer conscientemente. A medida que el proceso respiratorio se siente, los bloqueos inconscientes pueden liberarse. (Traducción de la autora).

la pierna que estuvo de base, estirada para mejorar el rango de apertura de las ingles e isquio-pelvianos.

Es importante usar un tono de voz pausado y calmado para inducirles a la meditación sobre estar presentes en el momento, y mencionar todo el tiempo que observen el ritmo de la respiración a fin de mantener el contacto consigo mismo y conservar la mente concentrada en las visualizaciones. Les pido que visualicen los lugares de su cuerpo por donde sientan tensión y que los respiren. Es decir, que sientan que envían el oxígeno de la respiración a cualquier parte del cuerpo que lo requiera. Esta idea la he tomado de Bonnie Bainbridge Cohen (2012). Ella propone respirar a los órganos a fin de oxigenarlos todo el tiempo: así estos se mantendrán fluyendo saludablemente.

La concentración en la respiración fluida está presente durante todos los movimientos. Se la conoce como un movimiento más, pero en lugar de que sea inconsciente, como ocurre en todos, en nuestro caso debe ser lo más consciente posible a fin de mantener el cuerpo expandido. El entrenamiento en danza está enriquecido por la imaginación. Por tanto, les propongo que hagan visualizaciones, que entren en contacto energético con la tierra, sustentadora de la vida, y con el cosmos a través del *prana energía*, o aire que respiran. Este es un espacio lúdico e imaginativo, o tal vez ritual. La mente de ellos no está ocupada en competir, al contrario, están concentrados en sí mismos. El objetivo es auto-observarse y superarse, sentir a la vida, que se expresa y mantiene en la respiración, con la intención de conectar energéticamente con el cosmos y con la tierra.

Suelo hablar mientras ellos respiran a fin de ayudar a aligerar la sensación del esfuerzo físico. Hablo sobre el control de la mente. Relaciono el esfuerzo físico del hatha-yoga con los múltiples esfuerzos que realizamos durante nuestra existencia, con las dificultades o los obstáculos que superamos día a día; los relaciono con ese momento y con la danza que requiere esfuerzo físico y control mental, al igual que la vida.

Todo es posible superar con la respiración, y nuestra observación en ella. Evito hablar del momento de crisis sanitaria que vivimos hoy en día, no por evadirlo sino por superarlo momentáneamente, con la finalidad de entrar en un estado de presencia física y mental de la realidad de la clase. Todas y todos tenemos grabado en

el consciente y en el subconsciente un comportamiento pandémico, con el uso de la mascarilla, el lavado constante de las manos, etc., y mucho más, aquellos que tienen parientes contagiados o que han superado la Covid-19. Lo que tratamos de hacer es mantener el comportamiento de los cuerpos que hemos logrado antes de la pandemia en clases: entrar en el estado de ánimo al que la bondadosa danza nos lleva, un estado sublime de ejercitación y de creatividad. Posiblemente, muchos sientan ganas de salir de esa realidad del mundo y entrar en esta otra realidad.

Lo que acabo de expresar no significa que haya una propuesta de negación. Al contrario, cuando iniciamos la clase, siempre hay un momento en que saludamos y nos preguntamos cómo estamos cada una y uno, y cómo se encuentra cada una de sus familias (si los estudiantes quisieran usar el tema en sus improvisaciones, tienen toda la libertad de hacerlo, pero hasta el momento no ha ocurrido). Debido a la práctica de estos momentos de articulación y calentamiento inicial, los estudiantes han adquirido un estado de ánimo diferente al que empezaron. Están más oxigenados, sus cuerpos se dilatan, se expanden y están listos para la siguiente parte. Están empoderados de sus cuerpos y de sí mismos.

2. La Investigación corpórea (cuerpo-mente-imaginario colectivo-cultura).

Herramientas de experimentación práctica que utilizo en las clases

2.1 La emocionalidad y sensorialidad

Es una es una herramienta de apoyo que se usa para la improvisación, a fin de facilitar, durante la clase, que los estudiantes las tomen como punto de partida para crear movimiento; me interesa explorar las emociones y sensaciones, más que el abstracto, porque, a mi criterio, con ellas presentes el movimiento adquiere contenido. Partimos de diversas sensaciones propuestas a fin de que investiguen o exploren, dándole sentido a cada expresión que nace.

Se les ha solicitado que aporten con algún texto o poema. Algunos han preferido utilizar noticias de periódicos que les han detonado emocionalmente y decantado hacia una posición ante una u otra situación. Una vez seleccionada la pieza o el texto, se

les solicita que inicien identificando la emoción que produce en cada uno de ellos el texto que han propuesto.

A partir de la emoción identificada, les he solicitado que empiecen a crear con cada oración o frase un movimiento que la represente (es una situación de representación lo más cercana a una vivencia debido a que detonó una emoción, pero de ninguna manera es una vivencia). Al juntar cada movimiento se crea un fraseo corporal. Una vez que tienen el fraseo corporal, lo filman y lo suben a la nube para analizar su pertinencia. Se les pide que sean lo suficientemente autocríticos como para no caer en una situación de literalidad del movimiento. Con esto quiero decir que el movimiento debe tener una cierta calidad para que adquiera sentido y coherencia con la emoción abordada y con el texto, pero no debe caer en la narrativa ingenua. Luego se hace una puesta en común de los vídeos y un análisis estético o poético grupal lo más objetivo posible, a fin de proveerle de nuevas perspectivas e insumos para su depuración.

Durante la siguiente sesión se abordan los ritmos del movimiento de Roth, o las calidades del movimiento de Laban, para generar más insumos que apoyen a la construcción de la puesta en escena. Los ritmos del movimiento o las calidades del movimiento dotan a la partitura de distintas cualidades o texturas correspondientes a cada momento. También le aportan una temporalidad variada, pues no se usa el mismo tiempo para suscitar un tiempo caótico que una flotación, un *staccato* que empujar. Cada uno tiene diferentes temporalidades que afectan al significado del movimiento.

El análisis grupal es necesario hasta la finalización de cada puesta en escena, pues apoya a que cada una se organice de acuerdo a los de cada estudiante, pero con la contribución de la mirada colectiva.



Figuras 3 y 4. Josué Morales y María Augusta Neira. Estudiantes de 4° Ciclo. Artes Escénicas.

2.2 El canto

Frecuentemente utilizo como herramienta para estimular la composición de cada individuo el canto. Inicio proponiendo un tema musical que me interesa a mí y les pido que lo aprendan conjuntamente con una secuencia corporal creada para tal efecto. Les solicito entonces que, en sus horas de prácticas autónomas, la ensayen y canten mientras bailan. Podría ser que les pida que entre uno y otro movimiento del fraseo propuesto inserten movimientos propios.

Es una tarea dura, pues no todos los estudiantes se sienten cómodos al hacerlo. Sin embargo, apelo a su conocimiento previo de la utilización de la voz, pues la carrera en la que doy clases es de Danza y Teatro (de hecho, su nombre actual es Artes Escénicas). En mi afán por incorporar el texto y el canto a la danza, he encontrado últimamente algunas citas que me han servido de apoyo. Para abreviar citaré a Bonnie Bainbridge Cohen nuevamente, quien, al referirse a la respiración, también se refiere al uso de la voz como un coadyuvante para la identificación y empoderamiento del cuerpo y del ser.

It is through the expressive qualities of our voice that we communicate to the outer world who we are. Our voice reflects the functioning of all of our body systems and the process of our developmental integration. Bringing kinesthetic

and auditory consciousness to our vocal structures open pathways of expressions between our unconscious and our conscious mind and between ourselves and others (Bainbridge Cohen, 2012, p. 6).²

2.2.1 En un siguiente momento les planteo que escojan una canción que sea de su gusto y que sea acorde a su coloratura o matices de voz. Les pido que repliquen el ejercicio, pero esta vez componiendo desde sus propios movimientos, desde sus intereses y gustos individuales

Cuando han logrado una secuencia cantada y bailada, les pido que la analicemos a fin de evitar ser descriptivos, pues creo que es pertinente que la danza y el canto se complementen sin caer en la redundancia entre estos dos elementos.

2.2.2 Les sugiero que, de acuerdo a la significación de sus movimientos, apliquen los ritmos del movimiento de Gabrielle Roth, o las calidades del movimiento de Laban, para darle intensidades diferentes a cada movimiento, y así crear una diversidad de tiempos para no caer en la linealidad o en una composición plana. El resultado me parece interesante y genuino. Es expresivo, además que implica un reto fuerte: el hecho de usar sus resonadores de la voz y una resistencia física considerable.

Este proceso requiere de tiempo de ensayo, pues precisa de una coordinación entre el habla y el movimiento, y además un control de las calidades del movimiento y de los resonadores de la voz, lo que se logra únicamente mediante la repetición, la sistematización de un guion mental (o también escrito, si les facilita una ayuda a la memoria), y un manejo de las emociones; a saber, inicialmente se requiere paciencia y persistencia a fin de mantener los ensayos. Además, se requiere de un control de la emotividad que se maneja, según Bainbridge Cohen, en cada fraseo, y que es únicamente descubierta y vivida por cada intérprete.

² Es a través de las cualidades expresivas de nuestra voz que comunicamos al mundo exterior quiénes somos. Nuestra voz refleja el funcionamiento de todos nuestros sistemas corporales y el proceso de nuestra integración y desarrollo. Llevar la conciencia cinestésica y auditiva a nuestras estructuras vocales abre vías de expresión entre nuestro inconsciente y nuestra mente consciente entre nosotros y los demás (Traducción de la autora).

2.3 El espacio

El cuerpo es un espacio dentro de otro espacio

Considerar que nuestro cuerpo es un espacio que se mueve y que ocupa otro espacio es importante para conocer cómo se dibuja en el espacio. Mirar cómo las falanges se mueven relacionadas íntegramente con la muñeca, con el antebrazo, con el brazo, con el hombro; observar cómo, a través del hombro, se integra al torso y a su vez, a través de los movimientos descendentes, se llega al de la pelvis, que integra el movimiento de las piernas y los pies, constituye un ejercicio de auto-observación que permite incrementar la creatividad, pues es posible que la siguiente vez que realicen este ejercicio, encuentren otras conexiones entre las partes del cuerpo. Puede ser que la próxima vez pensemos en dibujar volúmenes muy grandes en el espacio, y luego dibujar movimientos que evoquen a los líquidos que están dentro de nosotros. Los detonantes (palabras) que use la o el docente influyen en las calidades y formas de la danza. De esta forma van descubriendo el oficio por su propia experiencia, con sus propios recursos desde una perspectiva más corporal que corpórea. Es una forma muy lúdica de encontrarte presente frente al acto de bailar.

Sin embargo, a pesar de la concentración y la observación en esa acción espacio-corporal, cada persona tiene un tipo de movimiento atravesado por las experiencias de vida. Por ejemplo, vemos que una persona de la costa de Ecuador tiene un tipo de movimiento diferente al de una persona de la sierra o al de una persona del oriente de nuestro país; una persona tímida suele hacer movimientos más pequeños o discretos, mientras que una extrovertida los hace mucho más grandes y expresivos. Esto ocurre porque estamos atravesados por las experiencias, por el entorno y por lo que sentimos. Desde esta manera de ser muy personal, nuestros cuerpos intervienen en el espacio y tal vez lo modifican con nuestra presencia y las intensidades y temporalidades de cada movimiento.

Este tipo de intervenciones donde los cuerpos se ponen en juego con la arquitectura, no solamente ayudan al desarrollo de una percepción ampliada del es-

pacio, sino que generan nuevas espacialidades por sí mismos. El espacio, en tanto que es ocupado por el cuerpo, ya es modificado y, por lo tanto, distinto (Aguilar, 2018, p. 18).

Pero hay otra percepción que se puede desarrollar y es aquella que no parte del cuerpo sino del espacio, cuando nos relacionamos con él y podemos observar cuánto influye en nosotros, cuánto pueden habitarlos sus historias, transformar nuestras emociones y, por ende, nuestra danza. También el espacio puede influir directamente en el movimiento. Si se les plantea a los estudiantes que analicen las historias sobre este, el espacio es capaz de hablar a través del cuerpo de los intérpretes:

La sensopercepción³ no es solo ampliar la percepción de los sentidos. Es recoger esa información y llevarla hacia un camino de fantasías posibles e imposibles, recuerdos, deseos. Es habitar un espacio, un lugar en el que el ser humano puede escapar de su cotidianidad para sumergirse con todo su ser en otro mundo, un mundo donde la creatividad tiene su espacio y la casa en donde se desarrolla el hecho creativo es el cuerpo de cada uno (Aleksander, 2010, p. 21).

Entonces entran en juego dos factores detonantes: las historias que sobre el espacio pueden contarse, sus olores, las imágenes y paisajes que lo componen o que lo habitan pueden tejerse con su forma de mirar la vida desde sus experiencias, con el mundo onírico o la capacidad de fantasear de quien compone.

3. La técnica

Su objetivo es que cada uno adquiera una línea corporal propia que le sirva de sostén a la estructura óseo-muscular, y que adquieran flexibilidad que apoye al equilibrio y resistencia física. Un ejemplo de la aplicación de la técnica y la memoria que puedo citar es el siguiente que se planteó y practicó en el mes de septiembre de 2020, durante la pandemia:

³ Sensopercepción es inicio de una indagación que lleva al movimiento, y con el movimiento es posible desarrollar la creatividad y la comunicación, que para la expresión corporal son contenidos básicos (Aleksander, 2010).

3.1 Piso

Los objetivos: Aumentar la flexibilidad del torso y piernas, mantener la concentración en el movimiento y respiración, y fortalecer la musculatura.

Descripción de la primera secuencia de piso basada en la práctica de espirales:

Sentados de frente a la cámara, con las piernas estiradas hacia adelante, la espalda recta elevada: Comenzar a mover la mano derecha que recorre tocando la cresta ilíaca, el torso, el cuello, la mejilla y sube hacia arriba de la cabeza. Cuando el codo está a la altura de la cabeza, doblar el brazo abrazándola y guiarla en un movimiento circular desde la izquierda hacia la derecha. Volver a estirar el brazo hacia arriba y abrirlo hacia la segunda (a los costados); el brazo izquierdo pasa tocando el pecho hasta la palma de la mano derecha y juntos dibujan un gran círculo hacia adelante y hacia la izquierda; el brazo izquierdo se queda horizontal y el derecho regresa rozando el pecho hacia la otra horizontal.

Con movimiento que inicia desde la periferia, los brazos guían al torso hacia una contracción mientras estos dibujan una primera posición, sentados sobre los isquiones, las piernas hacen un *plié* cerrado (las rodillas en el aire hacia arriba y las puntas de los pies en el aire sobre el piso). Abrir los brazos a la segunda y estirar el torso desde la cabeza (hacia la vertical) mientras que están en *plié*. Después se abren las piernas a los costados (segunda) en el aire.

Volver a *plié*, esta vez con las caderas y piernas abiertas mientras las puntas de los pies están dirigidas hacia abajo, posar las piernas en el piso en cuarta esvástica con la pierna derecha adelante y la izquierda hacia atrás; el torso hace un péndulo desde la derecha hacia la izquierda. Cuando el torso termina el péndulo en la vertical, arrodillarse juntando las piernas.

Arrodillada, realizar una contracción de Graham (dibujando una cuchara con los abdominales y los hombros en línea horizontal, con esto quiero decir que se evitará una joroba con hombros levantados) y sostenerla mientras las rodillas se flexionan para que los isquiones lleguen al piso hasta sentarse. Cuando llega al piso a sentarse sigue manteniendo la contracción.

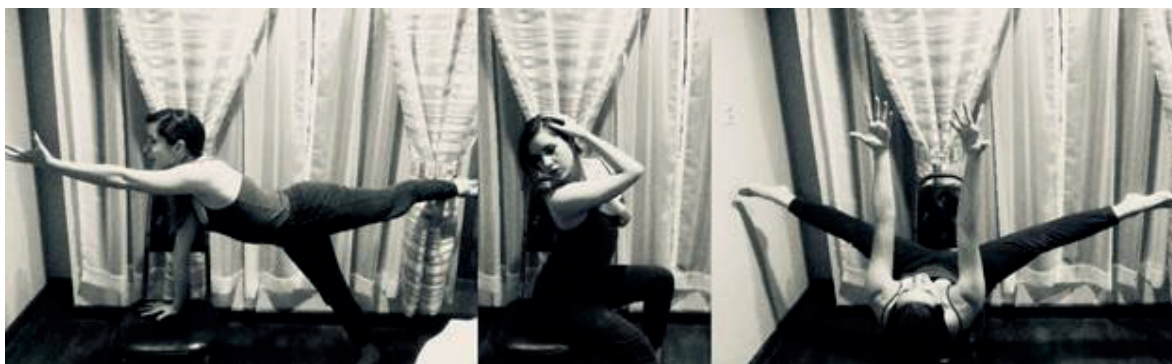


Figura 5. Samantha Solis. Estudiante de 4o ciclo. Artes Escénicas.

Primer espiral hacia la derecha

Progresivamente va relajando el torso relajado sobre el piso hasta acostarse en posición supina (boca arriba), con la cabeza hacia la cámara (si estuviésemos en clase presencial sería hacia el espejo o hacia adelante) e inicia el primer espiral en el piso llevando las dos piernas hacia el hombro derecho, meter la rodilla derecha para lograr suspender la pelvis y llevar las piernas en $\frac{1}{2}$ espiral hacia atrás de los hombros (posición orejas de burro de hatha yoga). Cuando las piernas están hacia atrás de los hombros, se interrumpe el trayecto del espiral completo para subirlas a la vertical en una vela de hatha yoga. Abrir las dos piernas en *attitude*, la derecha hacia adelante y la izquierda hacia atrás; dejar que el peso de la pierna izquierda la lleve a posar el pie en el piso mientras la pierna derecha baja también al piso, manteniendo la pelvis en el aire.

Segundo espiral hacia la izquierda

Caminar desde la diagonal izquierda- atrás hacia el costado izquierdo y bajar la pelvis para iniciar otro espiral, esta vez completo hacia la derecha, pasando las piernas en posición de orejas de burro hacia la cámara (espejo o hacia adelante).

Tercera espiral hacia la derecha

Volver a hacer una tercera espiral hacia la derecha (solo hasta la mitad o $\frac{1}{2}$ espiral), cuando las piernas están atrás de los hombros, y girar la cabeza para deslizar el torso hacia una cobra.

En cobra, rotar desde los pies hasta las rodillas. Esta rotación va desde atrás hacia la derecha. Cuando llegamos hacia el costado derecho, guían los pies a todo el cuerpo para girar de cobra hacia la posición sentados sobre los isquiones con pierna adelante; bajar el torso hacia el piso (al lado derecho de las piernas en *souplesse*) y rotar las piernas hacia atrás. Quedar acostados boca abajo.

Cuarto espiral hacia la izquierda

Acostados boca abajo, giramos hacia la posición de supinación o boca arriba y recogemos las piernas hacia la izquierda para hacer un cuarto $\frac{1}{2}$ espiral. Cuando las piernas están atrás de los hombros, la pierna derecha retorna hacia el lugar en que inició el espiral (derecha), y asienta el pie en el piso, mientras el brazo derecho dibuja una media luna desde el lado izquierdo hacia el derecho, colocándolos al costado o en segunda posición de brazos. Por efecto del retroceso de la pierna derecha la izquierda regresa conjuntamente con la derecha hacia el costado izquierdo. Dejar la pelvis hacia arriba de tal manera que queda en un arco de las lumbares, asentado el peso en las vértebras dorsales y cervicales. Bajar la pelvis hacia el piso y terminar con una posición fetal de perfil a la cámara, con los pies hacia el lado izquierdo.

Todas las secuencias de técnica son realizadas por mí. La primera vez de frente a la cámara, y las siguientes veces las hago de espaldas (si los estudiantes lo requieren). Así ellos copian el movimiento del mismo lado que ellos ejecutan. Generalmente acompaño mi secuencia con una descripción: yo armo una secuencia, la aprenden, la bailan conmigo y luego la bailan solos (mientras yo la voy describiendo). Es un proceso lento. Al comienzo piensan en el qué hacer, y luego, cuando ya la conocen, se enfocan en el cómo hacer.

El para qué hacer, lo tienen claro: están afinando, flexibilizando y fortaleciendo el cuerpo. También se les pide que uno de ellos grave un video y lo suba al chat del curso o al e-virtual (nube), y luego lo estudian durante sus horas de prácticas autónomas para presentarlo a la siguiente clase.

Estudiar en danza es repetir las secuencias o fraseos. De esta manera los estudiantes fortalecen la memoria muscular y cerebral, hasta que el ejercicio se va interiorizando y pasa a ser orgánico (se ve natural). Luego puedo agrandar la rutina. Me tomo

una hora para aplicar la técnica. Este tipo de repeticiones de pequeñas coreografías técnicas les da confianza en sí mismos y les permite empoderarse de sus propias posibilidades corporales.

3.2 El centro

Objetivo: obtener mayor equilibrio, expresividad corporal y ejercitar la memoria corporal.

Pliés y grand pliés

Con contracciones, relajaciones de la espalda sobre las piernas, mesas, salidas fuera del eje, péndulos con el torso o con las piernas, barridos o cepillados (*tandúes y jetés*), *grand battements*, entradas y salidas del piso, giros, saltos, etc.

Me interesa que respeten y cuiden sus cuerpos, y para ello es necesario saber las técnicas de danza, y dentro de ello conocer cuál es el proceso para ejecutar cada paso o movimiento. Para mí esto es parte de pensar la danza. Es decir, discernir y reflexionar sobre cómo se ejecuta cada movimiento, y cuál es el proceso para realizar cada uno de los movimientos o pasos.

Las repeticiones de cada rutina o fortalecen la memoria e internaliza la técnica. Es importante que desarrollen una memoria emocional y una muscular; que sepan por dónde está la línea de plomo, esto es la alineación desde la distribución del peso en los pies; la verticalidad de estos con las rodillas, con la cadera, el peso del torso sostenido en la musculatura abdominal y lumbar, la relación vertical con los hombros y con la cabeza.

Hay que saber el trayecto del movimiento hacia el *plié* con las posiciones de las piernas abiertas o, si lo hacen con las posiciones de pies cerrados, es vital que durante el *plié* y *grand plié*, mantengan la línea vertical entre los pies, las rodillas y la pelvis para evitar lesiones, y que no bajen hasta presionar con el peso corporal a las rodillas; que eviten apoyar el peso en el arco del *plié*, pues esto hará que, al bajarlo, también se desalinee la rodilla, y con el tiempo se lesione.

Los barridos y las contracciones

Se hace hincapié en las formas de las contracciones y sus diferencias, según la técnica de Graham o según la de Limón. Enseño cómo hacer un barrido abierto o cerrado, caballitos y péndulos. Esto lo hacemos con pequeñas coreografías o rutinas en las que juntamos el movimiento de brazos, torso y piernas, en ocasiones cambiando de frente cada 4 u 8 tiempos. La sincronía de brazos, torso y las piernas tienen el objetivo de que desarrollen mayor psicomotricidad. Esta secuencia puede aplicarse a los barridos o a las lanzadas de pierna, (*grand battements* o *developés*).

Las lanzadas de piernas y su altura

También muestro la técnica para hacer *grand battements* y péndulos de piernas hacia adelante, hacia atrás, a los costados, manteniendo un segundo la pierna en alto y bajándola sosteniendo el peso; el torso flota por acción de los abdominales, visualizando, una burbuja de aire en el abdomen, entre la cresta ilíaca y las costillas, para evitar el movimiento de las caderas cuando se elevan las piernas, según lo explica Erick Franklin (2006) en su libro *Acondicionamiento físico para la danza*.

Esta misma técnica nos sirve para realizar *developés* y pueden hacerse variaciones de estos movimientos con contracciones, con péndulos del torso después de cada *developé*, con espirales, con torsiones de espalda a los costados (según el estilo de la técnica Graham), o con extensiones hacia atrás (*cambrés*), con caídas y recuperaciones, con giros, con giros y el torso en mesa, con giros en *fondue* o piernas flexionadas, cambios de eje con la pierna en alto, etc.

Se aplican rutinas de caminatas en triples

Tres pasos: uno en *tombé* o pierna de adelante flexionada, y dos en *relevé* sobre los metatarsos. Los triples pueden ser en giros con base en la pierna de adelante y el giro hacia adelante (*endedanse*); puede ser también con base en la pierna de adelante y el giro hacia atrás (*endehorse*).

Salto rápido y grandes saltos

Estos no usan traslación en la diagonal debido a que el espacio, en la época de pandemia en que estamos, es muy reducido. Lo practicamos en la medida de las posibilidades con las que contamos, que generalmente es de 2mts por 2mts. Algunos estudiantes cuentan con 1mt cuadrado. Esta sección de la clase puede basarse en la búsqueda de sus propios saltos. Así estimulamos la creatividad.

El uso del tiempo musical o del biorritmo individual

Todos estos ejercicios de danza se compilan en fraseos a tiempo lento. Otras veces los compongo en tiempo rápido, a fin de que los estudiantes discriminen y apliquen los diferentes ritmos.

El biorritmo, aquel que tiene por naturaleza cada uno, es importante a fin de que lo distingan y lo relacionen con sus capacidades y limitaciones. Este puede ser una fortaleza al momento de componer, porque les permitirá contar con una herramienta más para traducir sus movimientos de acuerdo a la necesidad de la estructura coreográfica o de la puesta en escena que construyan.

Los temas que hemos mencionado están previamente planificados en el *syllabus* (programa de la asignatura) que se presenta a inicio de cada ciclo. Estos temas no se aprenden en dos horas de clase, sino que se plantean progresivamente conforme los estudiantes los van entendiendo a través de los meses de estudio.

3.3 La elongación

Este tema, que es muy álgido cuando hablamos de danza contemporánea, sobre todo al tratar con estudiantes que, en su mayoría, la iniciaron de adultos (a los 18 años), prefiero dejarlo totalmente al arbitrio de cada estudiante, y ha funcionado, pues suelo decirles que la elongación depende de la naturaleza de sus caderas y de sus columnas vertebrales, pero también de sus voluntades. Cada uno llegará al punto que la convergencia de estos tres factores le permita.

Esto, en nuestra cultura, suele funcionar como un reto o una meta a la que llegar y que queda completamente en manos de ellos. Yo suelo apartar unos veinte minutos

de las clases para realizarla, y me valgo del hatha-yoga en la parte inicial del calentamiento, luego de toda la aplicación de la clase técnica, cuando han lanzado piernas y han trabajado altura. Al finalizar la clase les pido que vuelvan a piso y estiren sus musculaturas, o contra la pared, por ejemplo:

1. Con los isquiones contra la pared y las piernas estiradas hacia arriba (contra la pared) doblar ligeramente una pierna mientras hacen *flex* con el pie. Mantenerse tres minutos respirando y escuchando una pieza musical. Luego cambiar de pierna.
2. Abrir las piernas a los costados, con los isquiones contra la pared y el torso acostado boca arriba, durante tres a cinco minutos.
3. Con el torso paralelo al piso, apoyados con los codos en el piso y los isquiones contra la pared, abrir las piernas hasta donde puedan llegar. Luego realizar 3 series de 10 repeticiones, de flexión de pecho (con las piernas abiertas contra la pared). Esto les hace concentrarse en los brazos, pero las caderas se abren paulatinamente. La apertura depende exclusivamente de que ellos relajen la musculatura y dejen que el peso corporal actúe. Por tanto, es completamente manejable a voluntad de cada uno.
4. Finalmente, colocarse parados contra la pared, bajar el torso y los brazos a una montaña de hatha-yoga (si el torso se acerca completamente a los pies, mejor), y mientras el peso del cuerpo se ubica entre una pierna y los dos brazos, subir una pierna hacia arriba (*panché*), bajar y luego subir la otra. La meta es llegar a tocar con la pelvis la pared. Insisto, es opcional. Sin embargo, debido a mi experiencia puedo asegurar que mientras más elongación tenga un cuerpo, más grande puede ser su movimiento y contará con mayor presencia escénica.

Conclusiones

Este ensayo evidencia la importancia de realizar una anotación de las clases de danza impartidas, pues contribuyen a la observación del proceso didáctico y de los resultados. Además, aportan al desarrollo de las competencias técnicas y creativas de

las y los estudiantes, todo lo cual nos alienta a seguir adelante. Esta metodología o sistematización, que abarca herramientas utilizadas durante la pandemia en el año 2020, a través de las cámaras nos muestra que es posible generar conocimiento y mostrar una poética distinta a las convencionales, a pesar de los supuestos obstáculos de la virtualidad.

Se ha planteado la problemática del aprendizaje de la danza, el canto y la palabra en interacción, aunados a la presencia escénica, a través de las repeticiones consientes de la técnica narrada en líneas anteriores y de las partituras creadas. Hemos acudido a diversas formas de danza e improvisación aprendidas durante la vida de estudiante, bailarina y docente, como son la aplicación de la lubricación, el hatha yoga, la respiración como eje transversal de la clase, el entrenamiento en piso, centro y elongación. También se ha estimulado la creatividad mediante la propuesta docente de indagar en la observación de la emocionalidad individual conjuntamente con la práctica del canto y el uso consciente del espacio, inmersos en una constante transmisión de contenidos y retroalimentación con los jóvenes, para contribuir a que los resultados evidencien la manifestación de cada ser por medio de la traducción a la escena de sus emociones, reflexiones, aplicación de técnicas adquiridas y creatividades propias de cada estudiante. Finalmente, puedo aseverar que esta metodología encarna nuestras propias vivencias, las cuales han mantenido viva a la danza durante la pandemia.

Referencias

- Aguilar, M. (2018). Danza y arquitectura. de la experiencia corporal al despliegue espacial a través de William Forsythe. En J. Blancafort y P. Reus (Ed). *Apreheniendo arquitectura a través de las artes escénicas* (p. 18). Universidad Politécnica de Cartagena.
- Aleksander, S. (2010). *Improvisar la libertad de elegir*. <http://www.silviaaleksander.com.ar/libro.htm>
- Bainbridge Cohen, B. (2012). *Sensing, feeling and action*. Contact Editions.
- Franklin, E. (2006). *Acondicionamiento físico para la danza*. Ed. Paidotribo.
- Roth, G. (2011). *Mapas para el éxtasis. Enseñanzas de una chamán urbana*. Ed. Urano.

ESTRUCTURA DEL VERSO PARA LA INTERPRETACIÓN

Pamela S. Jiménez Draguicevic

Universidad Autónoma de Querétaro (México)

Introducción

Actualmente no existe un método de enseñanza del verso en México que esté acorde con la visión de la formación teatral contemporánea, que pueda otorgar a los alumnos un lenguaje claro, sencillo y ameno, aunque no por ello simple. A lo largo de años de estudio sobre el verso para artistas escénicos, he podido observar y comprobar:

1. La falta de entendimiento profundo ante una teoría rebuscada y complicada en su explicación y descripción.
2. La poca claridad que existe para poder leer o recitar verso, siguiendo patrones o excesivamente musicales o monótonos.
3. La falta de interés que existe en general de llevar a cabo un proceso práctico en verso (como consecuencia de los puntos anteriores).
4. La poca investigación, práctica y difusión que existe en general en México sobre el tema.

Actualmente, en la Licenciatura en Actuación de la Facultad de Artes, en Querétaro-México, se estudian las bases del verso tradicional, específicamente el siglo de oro español ya que este siglo es productivo en la conjunción verso-poesía. Lo anterior, con el fin de que el alumno obtenga una riqueza expresiva en el lenguaje en verso y sepa cómo interpretarlo: sin artificiosidad, pero respetando las reglas propias del verso. A través de esta investigación, se tomarán aquellos temas que pueden ser indispensables para la comprensión y la interpretación del verso, y se compararán entre varios autores para analizar la manera en que cada uno lo aborda y lograr así,

una conclusión funcional tanto para el actor/actriz en formación como para el/la profesional. Por ello, se presenta un cuaderno didáctico dedicado al verso, con un lenguaje comprensible y eficaz.

Desarrollo

1. Estudio de las diferencias entre verso y poesía

Aunque poesía y verso se han llegado a considerar sinónimos, no todo verso contiene poesía. Esta es una actividad del espíritu, un complejo de sensaciones, y el verso es solo una forma de la lengua sometida a una ordenación sonora, misma que encierra una serie de elementos a desarrollar: Elementos rítmicos (medida silábica, acentos rítmicos, pausas, cláusulas), elementos no determinantes del ritmo (entonación, rima), lenguaje poético (lenguaje figurado y complementos) y formas métricas.

Todas las literaturas primitivas y manifestaciones orales nacieron en versos que se cantaban, se declamaban o servían de apoyo a los movimientos de la danza. Cuando siglos después apareció la prosa, la literatura lírica y la dramática conservaron el verso. Esta última más tarde, y en gran parte, lo abandonó. Pero en España el teatro continuó en manos de poetas, significativo nombre que se daba en el “Siglo de Oro” a los dramaturgos. No se cuenta con una métrica propiamente dramática. El teatro no la creó, la tomó de la lírica. Pero fueron las representaciones escénicas y no los libros, que solo podían leer una pequeña minoría, las que le dieron impulso y popularización. Su función es doble: la dramática, como lenguaje al servicio del desarrollo de la acción, y la artística musical: crear un ambiente de idealidad, con un lenguaje irreal. Es importante considerar los consejos de Lope de Vega:

Dividido en dos partes el asunto,
ponga la conexión desde el principio,
hasta que vaya declinando el paso;
pero la solución no le permita
hasta que llegue a la postrera escena;
porque en sabiendo el vulgo el fin que tiene,
vuelve el rostro a la puerta, y las espaldas
al que esperó tres horas cara a cara,
que no hay más que saber que en lo que para.

En el acto primero ponga el caso,
en el segundo enlace los sucesos,
de suerte que hasta medio del tercero
apenas juzgue nadie en lo que para.
Engañe siempre el gusto, y donde vea
que se deja entender alguna cosa,
dé muy lejos de aquello que promete.
Acomode los versos con prudencia
a los sujetos de que va tratando.
Las décimas son buenas para quejas,
el soneto está bien en los que aguardan,
las relaciones piden los romances,
aunque en octavas lucen por extremo;
son los tercetos para cosas graves,
y para las de amor las redondillas...

(Lope de Vega según Alonso, 1969, pp. 151-152)

Lope de Vega intenta, con los consejos anteriores, acomodar los versos (significante), al significado (los sujetos de que van tratando). Aunque son incompletos y ni él mismo los siguió siempre. En realidad, no hay conclusiones definitivas y generales sobre la función dramática de cada metro y estrofa para determinada situación o para la caracterización de un personaje (galán, dama, gracioso, etc.). La indudable función artística del verso reside sobre todo en la ordenada musicalidad de su lenguaje. He aquí un ejemplo:

Ea, Hombre, ¡pues qué aguardas!
Cautivo tu Entendimiento
está ya de la fe santa
por el Oído; a la nave de la Iglesia soberana
vuelve, y deja de la Culpa
las delicias y montañas.

(Calderón de la Barca, 2004, p.217)

La consolidación del gran teatro español se dio en el siglo XVI y perduró hasta el XVII y, como el teatro inglés, el español se convirtió en uno de los fenómenos más importantes del paso del Renacimiento al Barroco. Sin embargo, a diferencia del teatro inglés que se desarrolla en un país en expansión, el teatro español se da en un país cuyo poderío había llegado a la cúspide y solo quedaba esperar su decadencia política y civil. Se desarrolla entonces, un teatro que se plantea desde la religiosidad obsesionada con la idea del honor del individuo dentro de la sociedad en la que vive, el honor como elemento de una sociedad religiosa de tipo universal. Estas características no solo le conciernen al teatro, sino a toda la literatura española, principalmente al llamado “Siglo de Oro”; de esta forma se puede comprender la imposibilidad de la separación del hombre con respecto a la literatura. Para un español del siglo XVI, el hombre no solo es un hombre, sino un individuo que defiende y respeta las leyes del honor: “Un hombre que podía ir con la cabeza bien alta, muy orgulloso de sí mismo y de su propia condición, sin cederle el paso a nadie” (Acevedo Latorre, E. *et al.* 1980, p. 111).

Los poetas compusieron sus partituras con un convencional número de notas, (las sílabas métricas) y una melodía (acentos y tonos), para conseguir armoniosos efectos. La polimetría (variedad de metros) y la polirritmia (variedad de ritmos de los mismos y diferentes metros) impiden la monotonía y desencadenan una rica y variada orquestación.

2. Definición de ritmo y estudio de los elementos rítmicos

En griego significa movimiento regular y medido. Es una ordenación en el tiempo. En el verso las palabras se ordenan con rigor y precisión para conseguir ritmos marcados y placenteros. La versificación es el arte de componer versos, según las normas de cada lengua, y el conocimiento de estas normas, la métrica es también la que determina medida del verso (esto es, si es octosílabo, decasílabo...de lo cual se comentará más adelante). En el siglo de Oro español se trabajó con el sistema isosilábico, en el que el número de sílabas es fijo.

Un ritmo se crea mediante la reaparición, periódica y cercana en el tiempo, de un elemento dominante en una serie de unidades. Es un fenómeno regresivo, de vuelta (versus en latín quiere decir vuelta). Por eso, un verso aislado es solo una frase o un renglón, no tiene entidad. Ha de relacionarse, en la estrofa o en la serie, con el anterior y con el siguiente. Las unidades que se ordenan en el verso son las sílabas, y el elemento ordenador varía según los sistemas.

El caso opuesto es el verso libre el cual supone un rechazo total a toda ordenación sonora regular. Opera solo con imágenes e ideas, por lo que algunos le niegan su condición de verso y lo consideran prosa. En el verso, el ritmo determina la estructura. En el verso libre, como en la prosa, es la estructura la que determina el ritmo. En la prosa, el elemento constructivo es la frase.

2.a) Medida silábica: sílaba gramatical, diptongo, triptongo y sílaba métrica

- *Sílaba gramatical*: Es el sonido o conjunto de sonidos que se pronuncian en una misma emisión de voz. En cada sílaba tiene que ir, al menos, una vocal. Las vocales fuertes son: A, E, O, y las débiles son: I, U. Ejemplos: tras, di, ven...
- *Diptongo*: Es la unión de dos vocales en una misma sílaba. Para que sea diptongo, han de ser una débil y una fuerte (creciente), una fuerte y la otra débil (decreciente), o las dos débiles. Ejemplos de los tres casos: cambia, cueva, reino, aullido, ciudad, cuidar. Ciertas formas verbales son ambiguas, pueden diptongarse o no: Amareis o Amare-is. La medida silábica y la rima se aprovecharán de ello.

Cuando las dos vocales son débiles, la segunda se hace más perceptible. En prosa, los diptongos siempre son bisílabos, pero en verso pueden volverse trisílabos, provocando una licencia métrica llamada diéresis, (sobre la cual se comentará en el apartado 2.b.). La fuerte, más abierta forma el núcleo silábico del diptongo. Los casos en que no existe diptongo son: cuando hay dos vocales fuertes seguidas, cuando la vocal débil está acentuada.

- *Triptongo*: Es la unión de tres vocales en una sílaba. Respeta las mismas reglas de un diptongo. Va siempre en medio una vocal fuerte. Siempre será dominante uno de los timbres básicos y subordinados los otros dos. Ejemplos: Cuauhtémoc, Guau, buey.
- *Sílaba métrica*: Es la unidad básica en la medida del verso, no siempre coincide con la gramatical, pero sí con las sílabas fonéticas de la pronunciación normal.

La terminación natural del verso castellano es llana o grave (con la penúltima sílaba acentuada). Nuestra conciencia espera ahí siempre el acento último que se impone, igualando todos los finales de verso. Si este es agudo (el último acento va en la última sílaba), se cuenta una más, porque la resonancia duplica la final. Si la última palabra

es un monosílabo, se considera agudo. Si la palabra última es esdrújula (el acento cae en la antepenúltima sílaba), se descuenta una, porque la vocal postónica se relaja.

2.b) Licencias métricas: sinalefa, hiato, diéresis y sinéresis

- *Licencias métricas*: Permiten adaptar las sílabas gramaticales al número necesario de las métricas. La acomodación puede resultar forzada y entonces debe resolverse con habilidad.
- *Sinalefa*: La unión en una sola sílaba de dos o más vocales contiguas de palabras diferentes. La posibilidad de unirse, si son más de dos, depende de su colocación. Ayuda a ajustar el número exacto de sílabas métricas restando una, e intensifica la unidad melódica. Todas las vocales conservan su valor tímbrico.

La Y se comporta como semiconsonante delante de otra vocal. Si las vocales que se juntan son la misma, la dicción se dobla o se triplica. La más común es la A. Si las vocales que se unen son átonas, la sinalefa resulta más normal, o si la tónica precede a la átona. Un fuerte acento en la segunda la hace más forzada. Lo mismo sucede si las dos son tónicas.

- *Sinalefa convencional*: Cuando entre las vocales que se han de unir, va un signo de puntuación con su correspondiente pausa de sentido: con coma, punto y coma o punto. En estos casos hay conflicto pues, si no se cumplen estas sinalefas, sobrarán una sílaba métrica y si se hace, resulta antinatural.
- *Hiato*: Más inusual que la sinalefa, es lo contrario. Para ganar una sílaba métrica, se evita hacerla, no se unen las palabras contiguas de dos palabras seguidas. Si las dos vocales son iguales, el resultado es especialmente eufónico. Si entre las dos vocales van las conjunciones Y, O, estas forman hiato con la primera y sinalefa con la segunda.
- *Diéresis*: Separación de las dos vocales de un diptongo para conseguir una sí-

laba métrica más. Puede indicarse con dos puntos (üi), sobre la primera vocal.

- *Sinéresis*: Unión de dos vocales, que dentro de una misma palabra no formaban diptongo y así suprimir una sílaba métrica. Es decir, o dos fuertes o una débil con acento y otra fuerte. Si la medida del verso no lo exige, la vocal repetida no tiene por qué hacerse sinéresis.

2.c) Acento rítmico y antirrítmico

Se refiere a la intensidad con que se expresa oralmente el verso. El acento gramatical es la mayor intensidad con que se pronuncia una sílaba (tónica) de una palabra, al darle mayor fuerza espiratoria que a las demás (átonas), según su etimología. La colocación o no del signo ortográfico (tilde) depende de las normas de acentuación.

- *Acento rítmico*: El elemento ordenador básico del ritmo del verso es el acento intensivo en determinadas sílabas. La tensión y distensión acentual marcan su dinámica. No todo acento prosódico es forzosamente rítmico, solo lo son aquellos que van colocados en el lugar que les asigna el esquema de cada verso. Si la acentuación no es correcta, el “alma” se pierde. Lo ideal es que los apoyos que van marcando la regularidad temporal coincidan con las sílabas tónicas de las palabras más importantes, por su categoría gramatical o por su fuerza expresiva.

También los acentos secundarios pueden hacerse rítmicos. Aunque casi desapercibidos en un discurso normal, se les intensifica fácilmente como un refuerzo comunicativo. Si encajan en algunos de los esquemas, pueden servir. Las formas enclíticas pronominales se comportan como última sílaba acentuada del verso.

El llamado acento antirrítmico es la principal causa de perturbación en un verso. Es el que va en una sílaba contigua, antes (casi siempre) o después, a otra que lleva acento rítmico. El no seleccionado se compensa con una brevísima prolongación vocálica ofrecida por la misma intensidad del acento prosódico.

Acentuar en latín es también cantar. Todo depende del grado musical que quiera dársele al recitado. El ritmo está ahí y, de una manera u otra, hay que destacarlo. Una excesiva musicalización de todos los acentos no es recomendable pues conduce al énfasis declamatorio. Pero si se apagan todos, el recitado llega a ser plano. El verso requiere de esa dosis de sonoridad. Según la mayor o menor separación de los acentos, el ritmo se retrasa o acelera. En el verso regular la unidad básica es la sílaba; en el acentual, la cláusula, y en el libre, la palabra. Los versos monorrítmicos son los versos que mantienen una disposición invariable en su estructura acentual y polirrítmicos los que dentro de la misma medida presentan modificaciones en el tipo y orden de los elementos que determinan tal estructura.

2.d) Cláusulas y pausas (gramatical y métrica)

A continuación, se va a explicar brevemente una estructura de acentos desde el uso de las cláusulas. Como se especifica, es una descripción concisa, puesto que es una visión menos actualizada de cómo desarrollar los acentos propios del verso, que le abonan intención y musicalidad interpretativa. La primitiva correspondencia entre poesía y canto muestra que cualquier verso simple de unidad definida posee además del acento final otro apoyo rítmico en forma de acento, situado en una de sus primeras sílabas: la parte del verso comprendida desde la sílaba que recibe el primer apoyo hasta la que precede al último apoyo, constituye el período rítmico interior. Actúan como anacrusis las sílabas débiles anteriores al primer apoyo indicado. El acento final es el punto de partida del período de enlace, en el que se suman la última sílaba acentuada, las inacentuadas finales, las sílabas de esta misma clase iniciales del verso inmediato y la pausa intermedia. En la sucesión de los versos, los períodos anteriores y los de enlace, marcados por la reaparición a intervalos semejantes de los apoyos del acento, se suceden regularmente a la manera de los compases de una composición musical.

Los versos compuestos (el que consta de hemistiquios o partes iguales o desiguales), contienen un período interior en cada hemistiquio y un período de enlace entre estas mitades, semejante al que se produce entre un verso y otro. Las desigualdades

de los versos se equilibran en la proporción de sus períodos. La función del período es esencialmente rítmica.

Dentro del período, las palabras se organizan en cláusulas de dos o tres sílabas. En algunos casos la cláusula la ocupa una sola sílaba y a veces, con menos frecuencia, cuatro. La mayor parte son de período binario, -formado por dos cláusulas, una en el tiempo marcado o principal y otra el débil o secundario (se grafica así: óo)-, o de período terciario formado por tres cláusulas (se grafica así: óoo)-, una en el tiempo marcado o principal y otras las débiles o secundarias. El apoyo se centra en la primera sílaba de cada cláusula, la forma de esta corresponde generalmente a los tipos trocaico: óo, o dactílico: óoo. El período rítmico empieza en el tiempo marcado por el acento y no en la sílaba inicial débil. En la práctica, el ritmo que cuenta no es el que la gramática sugiere, sino el que el oído percibe.

El aspecto crucial de lo explicado en estos párrafos, es dónde se ubican los acentos, los cuales, como ya se mencionó, pueden ser cada dos sílabas dentro del mismo verso (trocaicos), cada tres sílabas dentro del mismo verso (dactílicos), mixtos (mezcla entre lo trocaico y lo dactílico en el mismo verso) o antiarrítmico (acentos seguidos en el verso). Ya que aquí es donde se entiende la intención musical necesaria del verso.

- *Pausa Gramatical*: El discurso se divide en oraciones separadas por pausas. Estas oraciones, a su vez, también se dividen en porciones menores (grupos fónicos) separadas por pausas. La pausa es siempre un momento de silencio; la pausa divisoria de oración es, en general, más larga que las divisorias de grupos fónicos, las cuales, en determinados casos, pueden llegar a ser sumamente breves. Las pausas obedecen a causas psicológicas y fisiológicas, sirven a la expresión y dan lugar a la reposición necesaria del aire respirado. Los signos de puntuación las indican gráficamente, según el grado de relación entre ellas sea menor (punto), o mayor (coma). El punto y coma supone un intermedio, una elección entre ambos. Los dos puntos abren una expectación y los puntos sucesivos una sucesión.

La pausa va precedida de un cambio tonal, más acusado cuánto más larga sea esta. Como son pausas de sentido aceptan ciertas valoraciones subjetivas, intencionales, no hay uniformidad total en la lectura o recitado de un mismo texto.

-*Pausa métrica*: Las que forman parte del tiempo métrico coinciden casi siempre con las de sentido, ofreciendo resultados que pueden ser enriquecedores. Son de mayor a menor:

-*Estrófica*: La estrofa es una estructura compuesta por dos o más versos, cerrada por la rima y generalmente por el sentido, que se repite con periodicidad. Por ello, el final de cada una debe marcarse con una pausa sostenida y profunda que señale el cierre de un período y el comienzo de otro. Aunque en la práctica no se hace, es obligatoria. Salvo que el sentido quede abierto para prolongarse en la estrofa siguiente, en un encabalgamiento estrófico.

-*Semiestrófica*: Más breve y voluntaria, viene bien en la mitad de las estrofas simétricas, como la décima y la octava.

-*Versal*: La más importante para el ritmo, obliga siempre a detenerse. Su duración es relativa. Depende del signo de puntuación con que coincida, de la longitud del verso, del “tiempo” en que se lleve; se abrevia en los enlaces y desaparece en los encabalgamientos.

Su función rítmica resulta así contrastada. Limita con su periodicidad la unidad de cada verso, pero también, al no reaparecer cuando se la espera, rompe una regularidad excesiva.

-*Cesura*: Si los versos rebasan las once sílabas el oído no percibe bien su ritmo. Se desdoblan, entonces, en dos hemistiquios, separados por la cesura. De duración algo menor que la versal, impide también la sinalefa e iguala los finales de los hemistiquios. Estos versos, los compuestos, no aparecen, prácticamente en el teatro clásico. Sí, y mucho, en el modernista.

-*Interna*: Aparte de los cortes de sentido, dentro del verso caben otras posibilidades de pausas, más estilísticas que métricas. Brevísimas, aceptan la sinalefa. Sin lugares fijos, innecesarias, subjetivas, aprovechando la más mínima sugerencia de fragmentación de un sintagma (unidad sintáctica). Dan variedad al ritmo y a la expresión. Se aconseja un marcado apoyo en el acento precedente.

-*Cadencia*: Puede ser repetición regular de sonidos o movimientos. Proporciona la distribución de los acentos, cortes o pausas. A lo anterior, es mejor llamarlo ritmo, y dejar la palabra cadencia para la caída final del tono.

3. Elementos no determinantes del ritmo

Tono es la altura musical de un sonido producido al vibrar un cuerpo. A mayor número de vibraciones corresponde un sonido más agudo. En la voz humana, son las cuerdas vocales las que lo emiten, sometidas a una tensión muscular. En los estados de exaltación, alegría o cólera, la tensión aumenta y el número de vibraciones se hace mayor, agudizándose el tono. En los de depresión o melancolía, el tono resulta más grave.

Entonación es la línea musical que va trazando la sucesión de tonos: la melodía. La relación acento-tono es tan estrecha, que llamamos acento a la peculiar entonación de un idioma. El lenguaje hablado es mucho más rico porque admite infinitas entonaciones. Los modelos básicos son:



La voz empieza 4 semitonos más abajo que el de la línea tonal media, asciende hasta la primera sílaba acentuada, sigue con ella, con algunas inflexiones, hasta el último acento, para caer nuevamente 4 semitonos más abajo (ejemplo: A) o subir en la parte tensiva (ejemplo: B). El ejemplo C es cuando la primera sílaba tonal lleva acento.

3.a) Entonación, la unidad melódica y el verso, acento tónico y acento rítmico

-La unidad melódica y el verso: Las unidades melódicas son grupos fónicos de palabras separadas por pausas y cambios de tono y pueden también fraccionarse en subgrupos. Hay, por tanto, muchas posibilidades de que sus terminaciones coincidan con las de los versos. Su número de sílabas, en castellano, oscila entre una y unas catorce.

En la pausa versal, los cambios tonales exigidos por la sintaxis colaboran con el ritmo al producirse en un lugar fijo. Pero al mismo tiempo, este se rompe gracias al encabalgamiento y el enlace, evitando así, una excesiva regularidad repetitiva. Se debe afinar mucho las acentuaciones finales. El último acento recibe la mayor carga tónica.

-Acento tónico y acento rítmico: En un verso bien construido, los acentos rítmicos suelen coincidir con las sílabas acentuadas de las palabras importantes. Si el acento tónico castellano llega a arrastrar una sílaba tonal de la sílaba en que recae, en el verso se sumará a la repetición rítmica del acento y la del tono, según el grado de intencionalidad poética. Aunque en el texto dramático esté siempre por encima la interpretación, todo factor rítmico incide también en él, de un modo más o menos consciente.

Existe una tendencia a elevar el tono de las sílabas con acentos fijos, y esa repetición regular del tono más agudo acompañado a la regularidad de colocación de los acentos, refuerza el ritmo del verso. Hay excepciones subjetivas:

- Cuando el acento etimológico no coincide con un acento rítmico del verso.
- La necesidad de destacar una palabra significativa.
- Por enlaces sintácticos.
- Por numerosos y variados matices subjetivos del texto y del intérprete.

Las inflexiones finales, tanto ascendentes como descendentes, constituyen un factor rítmico constante y necesario. Apoyando pausas y rimas, contribuyen al ritmo total

de la estrofa. Si hay encabalgamiento o enlace es la entonación con su inflexión correspondiente, la que, sin romper la unidad métrica del verso, permite pasar sin pausa al siguiente, marcando la intensidad del acento.

Cuando falta la coincidencia tono-intensidad en las sílabas con acentos fijos, el ritmo melódico se reduce a la aparición regular de las inflexiones finales, de verso o hemistiquio, que siempre permanece. O sea que, la entonación, sin ser propiamente un elemento rítmico en el verso, se adhiere al ritmo acentual y lo subraya; solo cuando las necesidades expresivas lo exigen, el tono se desprende de la intensidad y deja de colaborar al ritmo del verso, pasando a desempeñar su papel sintético y afectivo.

3.b) Rima: consonante y asonante

Es la coincidencia en los finales de dos o más versos, desde la última vocal acentuada inclusive. En la rima consonante, coinciden estas y las vocales, y en la asonante, solo las vocales. En la versificación regular, son pocos los versos que no riman, los llamados sueltos o blancos. El ritmo implica la memoria de un elemento ordenador y repetitivo; la reaparición regular tímbrica de las mismas letras en que se basa la rima, ayudarán, con su recuerdo, a fijarlo. Es, como el tono, un valor rítmico combinado.

La función de la rima es múltiple. Limita la unidad melódica que es cada verso, ayudando a sostener, con su marcado acento, los finales. Acompaña a las pausas versales y estructura las estrofas. Contribuye a la creación de ese clima convencional, artístico e ideal, propio del lenguaje versificado. Llega a asociar, a veces, el significado de las palabras y facilita la memorización del texto. Estimula a la riqueza del vocabulario. Una esdrújula puede llegar a rimar con una llana, prescindiendo de la vocal interpuesta, aunque lo usual es que lo hagan con otra esdrújula. Ejemplo: “salíamos-mismos”, “lágrimas-almas”, “exóticos-narcóticos”. En el teatro clásico aparecen continuamente la asimilación de formar verbales en infinitivo con pronombres: “decille” por “decirle” rimando con otros versos; “querella” (por “quererla”), con “bella”. En las versiones actualizadoras, puede darse el cambio de una consonancia por una asonancia.

4. Lenguaje poético: formas del lenguaje figurado y complementos rítmicos:

4.a) Lenguaje figurado

No es exclusivamente literario, también la lengua coloquial se vale de él para intensificar y dar viveza, aunque en lo poético se refina y eleva. Puede ser un lenguaje figurado directo (figuras), o indirecto (tropos).

4.a.1) Figuras

A. *De Construcción*: Las que se apartan de la sintaxis habitual.

- ☐ *Hipérbaton o Transposición*: Altera el orden lógico de las palabras en la frase para atraer la atención sobre el término dislocado. Su función es múltiple: artística, afectiva, intelectual y sobre todo, sonora. Pero también métrica, puede deberse a exigencias de métrica, de rima, de acentuación, además de lujo poético.

Los hay sencillos y convencionales, como anteponer al nombre su complemento, o la separación de ambos, o más complicados. Por elemental que sea el hipérbaton, es indispensable el cambio de tono, una inflexión para recuperar el sentido.

B. *De Dicción*.

- ☐ *Aliteración*: Elemento rítmico anterior a la rima en las literaturas primitivas, como la escandinava. Unas letras, por lo general consonantes, se repiten en la misma frase, buscando efectos sonoros especiales.
- ☐ *Anadiplosis o Conduplicación*: Repetición de la palabra o palabras, finales de un verso, en el comienzo del siguiente.
- ☐ *Anáfora*: Repetición de la palabra o palabras, al comienzo de dos o más versos o grupos sintácticos.
- ☐ *Asíndeton*: Supresión de una conjunción, casi siempre copulativa, para añadir vehemencia o viveza.

- ❑ *Metaplasmo*: Alteración de los sonidos dentro de una misma palabra. Puede ser por adición (prótesis-epéntesis-paragoge), por supresión (aféresis-síncope-apócope) o por transposición metátesis).
- ❑ *Onomatopeya*: Imitación de un sonido natural.
- ❑ *Paronomasia*: Rebuscada semejanza, entre dos o más palabras cercanas, por su sonido.
- ❑ *Polisíndeton*: Repetición de la misma conjunción, casi siempre copulativa.
- ❑ *Retruécano*: Inversión de los términos de la frase anterior en la siguiente, para conseguir un contraste entre el sentido de ambas.
- ❑ *Similicadencia*: Rima con dos licencias que pueden ayudar al poeta en su tarea métrica: Diástole es cuando se adelanta la colocación del acento de una sílaba a la posterior. Sístole es a la inversa, se atrasa el acento a la anterior sílaba.

C. De Pensamiento

- ❑ *Amplificación*: Explicación exhaustiva para convencer con eficacia.
- ❑ *Antítesis*: Oposición de dos términos con intención individualizadora.
- ❑ *Apóstrofe*: Invocación vehemente, sin esperar respuesta.
- ❑ *Comparación o símil*: Establece una relación de semejanza entre dos términos casi siempre con intención embellecedora. La introduce una partícula comparativa.
- ❑ *Elipsis*: Omisión de algún elemento oracional.
- ❑ *Exclamación*: Aumento de la intensidad en la voz.
- ❑ *Graduación o clímax*: Adición de palabras o frases en ascenso o descenso de su significado.
- ❑ *Hipérbole*: Exageración para conseguir patetismo o humor.
- ❑ *Interrogación retórica*: Pregunta que indirectamente afirma con más vigor, sin esperar contestación. Por eso el tono inicial de pregunta, acaba con un final afirmativo o incierto.
- ❑ *Ironía*: Da a entender lo contrario de lo que se dice. La entonación de reproche es su característica.
- ❑ *Paradoja*: Contradicción solo aparente que estimula al pensamiento.

- *Perífrasis*: Decir con más palabras lo que se puede decir con menos, para intensificar belleza o energía.
- *Pleonismo*: Añadir palabras innecesarias para reforzar una idea.
- *Prosopopeya*: Atribuir a cosas inanimadas cualidades del hombre o de animales.
- *Reticencia*: Se deja incompleto el sentido de la frase, dando a entender lo que se calla, o a veces, más. Es cuestión del tono con que se pronuncia y del silencio que le sigue.

4.a.2) Tropos

La sustitución de unas palabras por otras con las que guarda cierta relación, es un proceso ambiguo, oblicuo, de límites imprecisos.

- *Sinécdoque*: Los conceptos que sustituyen guardan una conexión inmediata:
 - La parte por el todo o lo contrario.
 - La materia por el objeto.
 - El singular por el plural o lo contrario.
 - Lo concreto por lo abstracto.
 - La especie por el individuo.
- *Metonimia*: La relación se halla en la dependencia entre las partes:
 - La causa por el efecto.
 - El instrumento por el que lo maneja.
 - El autor por su obra.
 - Lo físico por lo moral.
 - El continente por el contenido.
 - Lugar de procedencia, por el producto.

4. a.3) Metáfora

La moderna estilística ha deslindado las relaciones de semejanza entre un plano real y otro evocado. Tres niveles:

- *Comparación*: El nexos comparativo conserva, todavía, la identidad parcial entre ambos términos.
- *Imagen*: El grado de intensidad aumenta.
- *Metáfora*: Lo real desaparece y la identidad se hace absoluta.

Los efectos son muy variados: sensoriales, emocionales, descriptivos, etc.

4. b) Complementos rítmicos

Son fenómenos estilísticos que afectan a la condición sonora del verso. El más frecuente y especialmente importante por sus efectos en el ritmo, es el encabalgamiento.

4. b.1) Encabalgamiento (casos y variedades)

Se produce cuando una unidad melódico-sintáctica no termina con el verso, sino que se repite entre él (encabalgante) y el que le sigue (encabalgado). La tensión entre sentido y ritmo produce un notable efecto estilístico. Si todos los versos fueron vistos como frases completas y cerradas con un signo de puntuación, la absoluta regularidad produciría excesiva monotonía. El encabalgamiento la rompe, descomponiendo medida y sintaxis, sonido y sentido, al no aparecer la esperada y reiterada pausa versal.

Es, aunque sutilísima, una barrera melódica, que requiere mucha atención y habilidad: sin pausa, pero sin prisa. El final del primero y el comienzo del segundo deben pronunciarse con extraordinaria nitidez, separados en pronunciación y juntos en significado. Ayuda mucho un ligero énfasis en el acento final del primero, que se sostendrá con una pequeña suspensión del tono final hacia el verso siguiente, con la finalidad de completar el sentido. Hay lineamientos que son necesarios seguir:

Si el primer verso termina en vocal y el segundo se inicia también en vocal, nunca se juntará el sonido como si fuera misma sílaba o como si fuera una sinalefa entre dos versos porque faltaría una sílaba métrica. Se debe evitar también la unión de la consonante final con la vocal inicial del segundo. No se altera el número de sílabas, pero se diluye la sutil frontera melódica. Un monosílabo final hace agudo al verso, alargando su vocal. Si no lo percibimos así y lo prosificamos, también faltarían sílabas. Hay que reforzar el último acento para que la intensidad arrastre la duración.

Los posibles casos en que la separación de una unidad sintáctica origina encabalgamiento con otra unidad sintáctica son: 1. Sustantivo o adjetivo con su complemento determinativo. 2. Sustantivo con adjetivo o lo contrario. 3. Verbo copulativo con su predicado nominal. 4. Verbo con adverbio o lo contrario. 5. Adverbio con elemento al que acompaña. 6. Artículo con sustantivo. 7. Preposición o conjunción con el elemento que le sigue. 8. Antecedente con pronombre relativo especificativo. 9. Tiempos compuestos con sus perífrasis verbales.

Variedades del encabalgamiento. Suave: El encabalgamiento termina después de la quinta sílaba del verso siguiente. Abrupto: El encabalgamiento termina antes de la quinta sílaba del encabalgado, el sentido se corta de golpe. Violento: El encabalgamiento termina en partículas monosílabas. Léxico: Se comparte el mismo vocablo entre los dos versos. Dilatado: Entre los dos versos que encabalgan, se intercala otro verso. Muy poco frecuente. Encadenados: Uno tras otro. Estrófico: El que se produce entre dos estrofas. Muy poco frecuente.

4.b.2) Enlace

No se da un corte sintáctico tan brusco, porque el grupo que se separa no llega a formar sirrema (separación de una unidad sintáctica). Se aprecia entre ambos versos una pausa muy sutil. Posibilidades: 1. sujeto con verbo, 2. verbo con complemento directo, 3. preposición con conjunción. La diferencia de percepción con el encabalgamiento existe, aunque es muy matizada y sutil. Si se acepta este hecho, resultará más dinámica y variada la melodía del verso.

4.b.3) Rima interna

Dentro del verso, cabe la posibilidad de colocar letras finales de alguna palabra que rimen con las finales del verso mismo, o del anterior o siguiente. Ha de ser siempre consonante.

5. Formas métricas

5.a) Versos de arte menor

Son versos simples que, al contar sus sílabas métricas llegan hasta las 9 sílabas; por lo mismo, son versos simples pues no llevan una cesura que los divida en dos hemistiquios. Tienen, por lo menos, dos acentos rítmicos obligados: el último (como todo verso), en la penúltima sílaba, y el primero, casi siempre en una de las tres primeras. Puede haber alguno más intermedio. Es imposible la existencia del *verso monosílabo*, porque al constar de una sola sílaba, esta ha de ir acentuada a la fuerza, resultando agudo, con una sílaba métrica más. Tampoco se admite el *bisílabo*. Porque al limitarse a una sola cláusula carece de ritmo, aunque hay autores que los han usado. El *trisílabo*, por la misma razón tampoco tiene identidad propia, aunque también hay autores que los han utilizado.

- ☐ *El tetrasílabo* ya es autónomo, porque se compone de dos cláusulas rítmicas.
- ☐ *Pentasílabo*: Se le puede considerar hemistiquio del decasílabo. Apenas se emplea en el teatro clásico, aunque sí en el modernista.
- ☐ *Hexasílabo*: Propio de los romancillos intercalados en las comedias.
- ☐ *Heptasílabo*: Se cree que llegó de Francia. En el “Auto de los Reyes Magos”, nuestro primer texto dramático en verso, aparecen algunos sueltos. Pero solo adquirió importancia cuando llegó de Italia, más tarde. Se combinó con todo tipo de endecasílabo en estrofas aliradas y principalmente, en la Silva. Se le encuentra también en endechas intercaladas.

- *Octosílabo*: Es el verso español más utilizado. Se adapta a cualquier asunto y situación, desde lo más prosaico a lo más refinado y poético. Se le considera el verso más antiguo y autónomo de la poesía española. La dura competencia que supuso la llegada de las formas italianas no disminuyó su uso. Por el contrario, su adopción por parte del teatro lo afianzó. En la actualidad, sigue siendo la más popular. Siguiendo a Navarro Tomás (1974), los acentos, a parte del obligado en la séptima fila, serían:
- *Dactílico*: 1ª y 4ª. óoo
- *Trocaico*: El ritmo se percibe normalmente en la 3ª sílaba y en la 5ª, dejando las dos primeras en anacrusis. óo
- *Mixto A*: Acentos en 2ª Y 4ª, formado por una primera sílaba en anacrusis. óo y óoo
- *Mixto B*: Acentos en 2ª Y 5ª, formado por una primera sílaba en anacrusis. óoo y óo

5.b) Versos de arte mayor

Son versos que tienen más de 11 sílabas y que, por lo mismo, los que tienen de 9 a 11 sílabas por verso son simples porque no llevan una cesura que los divida en dos hemistiquios y los que tienen de 12 sílabas en adelante por verso, al llevar una cesura que los divida en dos hemistiquios, son compuestos.

- *Eneasílabo*: De nueve sílabas, apareció tempranamente entre la polimetría del Auto de los Reyes Magos. En el teatro clásico solo se encuentra en bailes y canciones intercaladas. Por el contrario, el modernismo lo prodiga, ocupa un tercer lugar después del alejandrino y endecasílabo, se cree que por influencia francesa. Siempre con el acento obligado en la 8ª sílaba, sus combinaciones posibles son: Trocaico: Acento en la 4ª y la 6ª. Dactílico: 2ª y 5ª. Mixto A: 3ª y 5ª. Mixto B: 3ª y 6ª.
- *Decasílabo*: De posible origen gallego-portugués, su marcado ritmo lo hace adecuado para bailes. Puede ser simple o compuesto, de dos pentasílabos, con acento fijo en la 4ª y cesura después de la 5ª.

- *Endecasílabo*: Es de arte mayor pero simple, no lleva cesura forma una unidad métrica. Casi siempre hay una pausa interna, que no es métrica, sino rítmica, sin lugar fijo, artística, subjetiva. Por lo mismo se puede ver una clara percepción bipartita, aunque no simétrica. Se presta a correlaciones bimembres de gran brillantez, sobre todo si va al final de la estrofa. Quien logró realmente adaptar el endecasílabo al castellano fue Garcilaso de la Vega. En el teatro ocupa un importante segundo puesto; puede adaptarse a situaciones varias, aunque es más apropiado para personas mayores y asuntos serios, como sugiere Lope de Vega. Ningún otro metro se le puede comparar en armonía; por eso la lírica lo emplea tanto. Clasificaciones (todos con acento en la 10ª): Enfático: en la 1ª y en la 6ª. Heroico: en la 2ª y en la 6ª (menos enérgico y rápido que el enfático). Melódico: en la 3ª y en la 6ª. Estas clasificaciones son las más comunes. La mayoría llevan uno de los acentos en la sílaba 6ª.
- *Dodecasílabo*: Versos compuestos por dos hemistiquios de 6. A partir de las doce sílabas, los versos pueden resultar excesivamente musicales. No aparecen en el teatro clásico, aunque sí en el Romanticismo y en el Modernismo. Todos llevan acento obligado en la 11ª. Clasificaciones:

Simétrico: 6+6.

Dactílico: acentos en la 2ª y en la 5ª de cada hemistiquio, que comienzan con una sílaba en anacrusis. Trocaico: acentos en las sílabas impares. Polirrítmico: Resultante de la combinación de los anteriores.

Asimétrico: 7+5: acentos en la 6ª. 5+7: acentos en 4ª. 4+4+4: acentos en 3ª y 7ª.

- *Aleandrino*: Verso de 14 sílabas. Apareció por primera vez en el medieval “Libro de Alexandre”, de donde tomó su nombre. En el siglo XV fue sustituido por el verso de arte mayor, (de 12 sílabas, pero poniéndose dos sílabas átonas entre los 2 primeros acentos de cada hemistiquio) al que luego desplazaría el endecasílabo. Resucitado en el arte romántico y modernista. Se compone de dos hemistiquios de heptasílabos que comprenden un grupo fónico de siete sílabas cada

uno, coincidiendo en tono e intensidad. Les separa una fuerte cesura que impide sinalefa y equipara los finales graves, agudos y esdrújulos. Dos acentos marcados: 6ª y 13ª, más otros movibles, que componen las distintas posibilidades.

- *Versos de más de catorce sílabas.* Pueden encontrarse muy raramente en el Romanticismo y Modernismo. Se componen de dos simples, por ej.: 7+8=15. Es más fácil encontrar de 16 sílabas.
- *Versos de pie quebrado.* Resultan de la combinación de versos de arte menor con otros mayores, con los que guardan cierta relación. Así, el tetrasílabo forma pie con el octosílabo, su doble, y ambos con número par de sílabas. El heptasílabo con el endecasílabo, ambos impares y con acento en la 6ª.

5.c) Estrofas

Agrupación de dos o más versos, sometidos a la rima, formando una unidad melódica y de sentido. Su origen es remoto, pues surgió cuando el canto se acomodaba a las evoluciones de la danza y cada uno de los cambios correspondía a una estrofa. Acabó de organizarse con la adopción de la rima, que ayuda a fijar los grupos con su repetición tímbrica. La música creó la métrica. Solo en casos excepcionales se rebasa el límite de diez versos como máximo, para que no se pierda su configuración rítmica. Se clasifican según el número de versos y la combinación de la rima.

- *Pareado:* Formado por dos versos endecasílabos, o un heptasílabo y un endecasílabo en la silva, muy usada en el teatro, o dos alejandrinos en el Modernismo. Rima consonante. AA BB.
- *Terceto:* Tres versos endecasílabos, con la rima consonante y encadenada: el 1º con el 3º del siguiente. Al final se cierra con un serventesio para que no quede ninguno libre ABA BCB. Cada terceto tiene un sentido independiente, que ha de marcarse con pausas semiestróficas perceptibles. Es una serie, pero de estrofas individualizadas casi siempre, aunque puede darse un encabalgamiento estrófico. Los tercetos son más bien para monólogos y al estar formados por endecasílabos, se prestan para asuntos serios.

Estrofas de cuatro versos

- ☐ *Redondilla*: Cuatro versos octosílabos de rima consonante, abrazada: abba. Su función dramática es amplia, sirve para todo: monólogos, diálogos, relatos... aunque Lope las aconseje para el amor. El romance, cada vez más presente en el teatro, fue sustituyéndola, y para los monólogos líricos, la décima. El drama romántico la recupera.
- ☐ *Cuarteta*: O redondilla de rima cruzada, abab, casi ausente en el teatro del Siglo de Oro y abundante en el Modernismo.
- ☐ *Cuarteto*: Cuatro versos endecasílabos con rima consonante abrazada, ABBA.
- ☐ *Serventesio*: Variante del anterior, con rima cruzada, ABAB, abunda en el Modernismo.

Estrofas de cinco versos

- ☐ *Quintilla*: Formada por cinco versos octosílabos, con libertad de rima, pero con las siguientes condiciones: La misma rima no puede ir en tres versos consecutivos, no debe quedar ninguno suelto y no puede terminar en pareado, (aabba-ababa-aabab).
- ☐ *Lira*: Estrofa de cinco versos endecasílabos y heptasílabos: aBabB. Suele reflejar refinamiento y sentimientos elevados.
- ☐ *Quinteto*: Lo mismo que la Quintilla, pero en arte mayor.

Estrofas de seis versos

- ☐ *Sextilla*: Seis versos de arte menor que puede tener hasta tres rimas distintas, en varias disposiciones. Se le puede considerar como una estrofa de doce versos con dos semiestrofas de seis. Puede entrar en la denominación de redondilla, de seis versos.
- ☐ *Sexteto*: Lo mismo que la anterior, en arte mayor.
- ☐ *Sexta rima*: Seis versos endecasílabos. ABABCC-AABCCB-AABCBC, rima consonante.

- *Sexteto lira*: Compuesta por una estrofa de cuatro versos más un pareado, con tres rimas consonantes. Los versos son endecasílabos y heptasílabos. El esquema suele ser: aBaBcC.

Estrofas de ocho versos

- *Octava real*: Ocho versos endecasílabos y rima consonante. ABABABCC. De todas las formas italianas fue la que más empleó Lope. Suele emplearse en parlamentos solemnes, graves o reflexivos, pero también en momentos ligeros. Su estructura es bimembre, con dos mitades separadas por una pausa, tras el cuarto verso, y un pareado final que refuerza con su cadencia el ritmo.
- *Octava italiana*: Ocho versos endecasílabos, de rima consonante, repartidos en dos semiestrofas simétricas sin esquema fijo, y cuya característica es la de tener agudos los versos cuartos y octavo. Muy difícil de encontrar entre los versos dramáticos, se presta más a los géneros narrativos y líricos. Normalmente riman los versos: 2-3, 6-7, 4-8 y el 1-5 son sueltos.
- *Octavilla italiana*: Igual que la anterior, pero de arte menor. Aparece en obras románticas.

Estrofas de diez versos

- *Décima antigua*: Compuesta por dos semiestrofas desiguales: 4+6 o 6+4. Suelen ser, la de cuatro versos, redondilla o cuarteta, y la de seis, de más variada composición. Su rima es consonante. Acepta el pie quebrado. (ABBA ó ABAB+CD-DCDC-ABCABC+DCCD ó DCDC)
- *Espinela*: Inventada por Vicente Espinel a fines del siglo XVI. Se compone de dos redondillas de rima diferente, más dos versos intercalados, el 5º y el 6º, que sirven de enlace con las redondillas, consiguiendo una estructura ordenada y casi siempre, perfecta. Después del 4º ha de ir una pausa semiestrófica con su correspondiente cambio de sentido. Este es el esquema.

a	
b	
b	Se plantea el pensamiento
a	
	Pausa
a	
c	Enlace
c	
d	
d	Se termina el pensamiento
c	

Se da mucho en el soliloquio reflexivo. Se mantuvo durante todo el Siglo de Oro. El Neoclasicismo la olvidó y la resucitó el Romanticismo.

Coplas

Designación general para cualquier estrofa de finales de la Edad Media. Sirvieron a las primitivas obras dramáticas hasta que, con el Renacimiento, se transformaron o compitieron con las nuevas formas importadas de Italia.

- *Las Coplas de artes menor y las Coplas castellanas*, de ocho octosílabos, dispuestos en dos redondillas o dos cuartetas, solo se diferencian en que las de arte menor, tomadas de los trovadores provenzales, llevan dos o tres rimas, y las castellanas, o redondillas dobles, la rima es distinta en las dos semiestrofas. Eso facilitó la posterior separación de las dos redondillas.
- *Copla mixta*: Formada por dos semiestrofas generalmente asimétricas y de diferentes disposiciones, con una suma que varía entre siete y doce versos: 4+3, 4+5, 5+6, etc., con diferentes rimas en las dos semiestrofas.
- *Copla real*: Conocida también como falsa décima y quintilla doble. Dio origen a

la quintilla, al repartirse sus versos en 5+5, generalmente independientes con cuatro rimas consonantes, dos en cada semiestrofa. Entrado en el siglo XVI, se hacen, en el teatro, más uniformes. Sus combinaciones por orden de aparición son: ababa+cddcd abbab+ccddc abaab+cdccd abbab+cddcd

- *Coplas de pie quebrado*: Combinación estrófica de octosílabos y tetrasílabos, cualquiera que sea su estructura. La más famosa es la sextina manriqueña: abcabc. Puede tener el verso tetrasílabo una sílaba más por la abundancia de compensaciones en los versos cortos.
- *Coplas de arte mayor*: De posible procedencia provenzal, están formadas por ocho versos de arte mayor, con dos o tres rimas consonantes, dispuestas en dos cuartetos o dos serventesios. Sus variaciones son: ABBA+ACCA, ABAB+BCCB, ABBA+ACAC.

5.d) Combinaciones estróficas

Conjunto autónomo de versos que comprenden estrofas o la rebasan. Suelen ir intercaladas en la obra dramática, para cantar o danzar, o como desahogo lírico.

- *Soneto*: Forma propia de la lírica, de origen italiano, que Boscán y Garcilaso hicieron arraigar en nuestra literatura. La extensión de sus catorce versos endecasílabos permite desarrollar un pensamiento que, por su brevedad, debe ser conciso. Se reparten en dos cuartetos o serventesios y dos tercetos. Algunos por su estructura conceptual, parecen constar solo de dos estrofas, una de ocho versos y otra de seis. Los tercetos se distribuyen en CDC-DCD o CDE-CDE. El que lo recita suele estar solo en escena. A mediados del XVII se inició su decadencia.
- *Soneto alejandrino*, con versos de catorce sílabas, propio del Modernismo o el *sonetillo* con versos de arte menor.
- *Glosa*: De origen trovadesco. Está formada por una estrofa inicial corta, por lo general una redondilla, seguida de una serie de estrofas, por lo general, décimas, tantas como versos tenga la primera, a la que van comentando (glosa),

repitiéndose al final de cada una, uno de los versos de la estrofa comentada. Después del XVII desaparece del teatro.

Combinaciones para cantar como el Zéjel, Villancio, Seguidilla, Cantar o Perqués.

5.e) Series

- *Romance*: Sucesión de octosílabos de número indeterminado con rima asonante en los pares y los impares libres. Aparecen al principio, en el teatro, como un interludio cantado, sin otra funcionalidad, pero pronto pasa a convertirse en uno de los metros dramáticos básicos a finales del XVI. Su competencia con la redondilla acabó en triunfo hacia la primera mitad del siglo siguiente, con la última etapa de Lope. Cada cuatro versos, sin cambiar de rima, se completa una misma unidad sintáctica, o dos unidades, cada una de dos versos. Se flexibiliza así, casi volviéndose estrofas.
- *Romancillo*: Romance de seis, o menos sílabas. Solían cantarse.
- *Endecha*: Romance de siete sílabas, usado para quejas y asuntos tristes, por lo general.
- *Romance heroico*: En endecasílabos, con frecuencia se fragmenta sintácticamente en cuartetos, sin cambiar de rima.
- *Silva*: Serie de indeterminado número de versos, no menos de veinte, endecasílabos y heptasílabos, sin ordenación previa. De la mezcla de ambos metros, resulta un acierto sonoro. Algunos pueden quedar sueltos. Su gran libertad estructural le permite adaptarse a las más variadas situaciones. Junto al romance, es el metro favorito de los entremeses.

Conclusión

A partir de la modernidad, el teatro se prosificó y el valor del verso en la escena se fue perdiendo. El realce del texto y el cómo decirlo se aminoró, al grado de mantener la enseñanza del verso casi exclusivamente en las aulas de las escuelas y academias de

arte dramático o de lenguas. Por ello, y a nivel formativo, se busca que se sigan las reglas de la métrica del verso.

Es tarea del artista escénico actual -tanto el que está en formación como el profesional-, no solo el saber entender y analizar un texto dramático en verso, sino saber transmitirlo y valorarlo puesto que son parte esencial de las raíces del teatro en lengua castellana. Es necesario permitirse seguir las reglas para después trascenderlas, volver el texto accesible al espectador del siglo XXI, tomando en cuenta que la comprensión del mismo debe estar por encima de la métrica, aunque no por ello se pierda la riqueza rítmica que el verso contiene.

Referencias

- Acevedo Latorre, E. et al. (1980). *Historia del Teatro*. Ed. UTEHA.
- Alonso Zamora V. (1969). *Lope de Vega. Su vida y su obra*. Ed. Gredos.
- Caballero, C. (1985). *Cómo educar la voz hablada y cantada*. EDAMEX.
- Calderón de la Barca, P. (2004). *Los encantos de la culpa*. Griso, Grupo de Investigación Siglo de Oro.
- De Cervantes, M. (2003). *Obras completas Tomo I*. Editorial Aguilar.
- Lope de Vega, F. (2003). *Obras selectas*. Editorial ESPASA-CALPE
- García Aráez, J. (1991). *Verso y teatro (guía práctica para el actor)*. Editorial La Avispa.
- Navarro Tomás, T. (1974). *Métrica española*. Editorial Guadarrama Labor.
- Román Calvo, N. (1994). *Teatro y verso*. Editorial Árbol.
- Ruiz de Alarcón, J. (1992). *Teatro 1*. Editorial Esfinge.
- Ruiz Lugo, M. y Monroy Bautista, F. (1994). *Desarrollo profesional de la voz*. Col. Escenología.

REGISTRO DE LO EFÍMERO: A LA BUSCA DE LAS ARTES ESCÉNICAS EN CUENCA

Presentación

Si el teatro es acontecimiento viviente, la historia del teatro es la historia del “teatro perdido”. La historiología teatral implica la asunción epistemológica de esa pérdida, así como el desafío de “aventura” que significa salir a la busca de esa cultura perdida para describir y comprender su dimensión teatral y humana (aunque nunca para “restaurarla” en el presente) (Dubatti, 2012, p. 55).

Geovanny Narváez
Universidad de Cuenca (Ecuador)

Analizar un acontecimiento escénico en su totalidad resulta, sin duda, un desafío porque, como sabemos, es una experiencia estética/poética que despliega varios componentes en un tiempo-espacio determinado. Allí se comparten momentos únicos y efímeros –en convivio, en copresencia– con los entes involucrados (artistas, espectadores, técnicos). No obstante, gracias a los materiales conservados es posible establecer un acercamiento *a posteriori* de un acontecimiento propiamente dicho.

En este contexto, un registro de lo efímero invita a revisar ciertos elementos (humanos, técnicos, estéticos) de realizaciones escénicas pasadas. En tal sentido y de acuerdo con Dubatti (2012), el teatro, o más bien, la teatralidad poética entendida como las artes escénicas en el amplio sentido del término (teatro, danza, performance), debe estudiarse en tanto acontecimiento, pero también como “acontecimiento perdido” a través de los materiales vinculados al antes o al después de la experiencia. En otras palabras, la investigación en los estudios teatrales y de la performance cuyos principios se entrecruzan (Pavis, 2007; Lehmann, 2011; Fischer-Lichte, 2011), de-

berían tener en cuenta los “alrededores”, esto es, según Dubatti, “instancias previas y posteriores”:

los materiales *anteriores al acontecimiento*, como las técnicas, los procesos de ensayo, la literatura dramática, las discusiones del equipo, los cuadernos de bitácora de la puesta, los figurines, el diseño de plantas técnicas, los metatextos, etcétera; o *posteriores a él*, como los materiales conservados, residuos o huellas del acontecimiento (fotografías, grabaciones audiovisuales, crítica, anotaciones, etcétera). En gran parte, esto se debe a las dificultades que el acontecimiento entraña como objeto de estudio (2012, p. 50).

Bajo este prisma, esta propuesta revisita algunos “acontecimientos perdidos” a través de distintos materiales conservados y más precisamente desde lo fotográfico y textual. Esta búsqueda anhela un rescate de la dimensión artística y humana de un grupo de trabajos para, a pesar de cierta distancia, intentar comprenderlos. No se pretende aquí hacer una historia de las artes escénicas en Cuenca, este registro es más bien una suerte de catálogo, a modo de ensayo o reportaje visual, donde se pasa revista a los “alrededores” de obras recientes dirigidas por los artistas-docentes de la Carrera de Artes Escénicas de la Universidad de Cuenca. Si bien, esta iniciativa mantiene el desafío y a la vez la imposibilidad de dar cuenta de aquella zona de experiencia estética y poética (umbral, liminar, transformativa) (Fischer-Lichte, 2010; Dubatti, 2012), e incluso de aquel intersticio social (Bourriaud, 2008; Enrile, 2016) que solo procura un acontecimiento compartido en tiempo, espacio y cuerpo presente; sin embargo, en esta articulación emerge la posibilidad de vislumbrar un repertorio de características estéticas que han constituido cada trabajo.

Como un paréntesis abrupto fue el advenimiento de la pandemia Covid-19 en el mundo que ha trastocado varias actividades, entre ellas las artes escénicas que se han enfrentado a alteraciones en su naturaleza y especificidad: suspensión de procesos a causa del aislamiento y distanciamiento, anulación de presentaciones en vivo. Pero el mundo artístico ha buscado desde siempre estrategias para expresarse y continuar en su quehacer. En efecto, algunas obras aquí recogidas se presentaron durante la

pandemia con aforo limitado y protocolos de bioseguridad; asimismo, este registro integra dos trabajos de video danza realizados en tiempos pandémicos, recordando que el arte escénico también puede conservarse –enlatarse diría Dubatti en referencia al tecnovivio– por medio del recurso audiovisual. Sobre lo anterior, no cabe duda de que estamos frente a otra poética, a otras técnicas y estrategias creativas que por cierto no son tan nuevas, puesto que las artes se sirvieron del cinematógrafo desde el siglo XIX, dispositivos actualmente convergidos en tecnologías digitales. Precisamente, es gracias a las tecnologías de reproducción mecánica y digital que podemos pensar en la construcción de un archivo de lo efímero. De cualquier manera, estos hechos en tanto actos de resistencia, en el sentido que Gilles Deleuze dio respecto al acto de creación, generan también nuevas reflexiones hoy en día.

Sobre la selección y delimitación de los trabajos y de los artistas que conforman este registro, debemos manifestar que los parámetros responden a cuestiones estrictamente metodológicas. Pretender hacer un recuento de todo lo producido en esta ciudad andina y en este reducido espacio es ilusorio; además, la dimensión de tal empresa demandaría una serie de procedimientos a nivel estructural y temporal. Menos ambicioso, pero con igual consistencia es nuestro proyecto, el cual vale insinuar podría configurar un potencial archivo local más grande. Ahora bien, la disposición y presentación recurre al orden alfabético que inicia con los apellidos de los artistas-docentes, para enseguida exhibir el título, la ficha técnica, la sinopsis y dos materiales visuales (fotografías, afiches) por cada trabajo escénico.¹ En términos más precisos, la información se encuentra estructurada de la siguiente manera: *Trasnfiguración* (2017) de Cristina Bustos, *El último espécimen* (2020) de Diego Carrasco, *Antología femenina* (2020) de Clarita Donoso, *Una noche con Chavela* (2021) de Jerónimo Garrido, *El corazón es un órgano de fuego* (2019) y *Exvoto* (2020) de Ernesto Ortiz, *En medio de la frente* (2018) de Rocío Pérez, *Documento* (2019) de Paúl San Martín y Rocío Pérez, *Cuando llegue Rosa* (2020) de Carlos Gallegos con la actuación de René Zavala.²

¹ La mayoría de datos y materiales fueron entregados por los directores exclusivamente para este proyecto; de modo que la autoría de las fotos corresponde al equipo de producción de cada trabajo aquí presentado; en pocos casos, la información se extrajo de otras fuentes, como la revista *El Apuntador*.

² En *Cuando llegue Rosa* el artista-docente, René Zavala, actúa y no la dirige. Incluimos esta obra por la razón de que Zavala es el artista escénico más joven de este grupo y se encuentra activo en la escena nacional.

Un detalle importante a destacar es que una parte de la información sobre ciertas presentaciones escénicas se encuentra albergada en diferentes espacios, plataformas digitales, blogs y repositorios académicos; siendo el más importante la revista ecuatoriana de artes escénicas *El Apuntador*, vigente desde el 2004. Asimismo, algunas obras han sido parte de estudios de posgrado, razón por la cual tienen análisis un tanto más rigurosos en formato de tesis o de artículos en revistas científicas. Otras, o las mismas, han sido parte de proyectos de investigación y cuentan con estudios amplios, como es el caso del libro *Teoría de la forma* (2019), publicado por la Facultad de Artes. También es significativo mencionar que varias obras se presentaron tanto en el marco de la ENAE (Encuentro Nacional de Artes Escénicas), organizado por la Facultad de Artes de la Universidad de Cuenca desde el 2017, como en el festival *Escenarios del mundo*, activo desde el 2007; dos importantes eventos a nivel local, nacional e internacional. Aquella información dispersa se compila aquí a través de un procedimiento ordenado para dar forma oportuna a este archivo.

En el recorrido de este registro se podrá constatar que varios trabajos fueron presentados en espacios convencionales, en salas y teatros (Teatro Casa de la Cultura, Teatro Pumapungo, Sala Alfonso Carrasco); otros en cambio, se estructuraron en un cruce interdisciplinario y expandido (música, escultura, instalación, arquitectura), en espacios no convencionales, tales como museos o en casas patrimoniales (Museo de los Metales, Museo Universitario). De igual manera, se aprecian trabajos con diferentes perspectivas; desde lo autoral y experimental (*El corazón es un órgano de fuego*, *El último espécimen*, *Exvoto*), con enfoque de género (*Transfiguración*, *Antología Femenina*) y otros que envuelven abiertamente lo relacional y lo político; puestas en escena concebidas desde una visión popular (*Cuando llegue Rosa*, *Una noche con Chavela*) y hasta aquellas que integran eventos trágicos extraídos del contexto social y realidad próxima (*En medio de la frente*, *Documento*). En cualquier caso, es innegable que lo poético y lo político reside siempre en la creación artística ya sea de manera implícita o explícita, aunque en muchas ocasiones esta dilucidación no suele ser tajante, lo que nos confronta a obras extraordinarias labradas entre lo experimental y lo convencional, en una fina línea que camina entre lo poético-político y lo político-poético. Se asiste entonces a un interesante panorama creativo que se abre como abanico y

explaya múltiples posibilidades temáticas y formales, componentes y dispositivos técnicos y estéticos ideados y producidos en un territorio localizado. En definitiva, este registro de lo efímero va a la busca, halla y esboza una cartografía del estado de las artes escénicas en la ciudad de Cuenca.

Bustos, Cristina

Transfiguración



Figura 1. *Transfiguración* (2017). Fuente: Cortesía de la directora.

Año: 2017

Dirección: Cristina Bustos

Asistente de dirección y ensayista: Paúl García

Intérpretes: Salomé Cisneros, Clara Polo, Romy Coronel, Nathaly Castro, Karla Cisneros, Cisne Quizhpe

Fecha y lugar de presentación: 27 de septiembre de 2017, Escenarios del mundo, Teatro Pumapungo

Esta puesta en escena de danza contemporánea explora la feminidad de la mujer y los conflictos que atraviesa alrededor de los múltiples roles impuestos por el sistema. Mediante un discurso y una traducción escénica multidisciplinar trabaja sobre la noción del cuerpo transfigurado y el gesto ampliado y traducido. Los ejes de creación parten del fenómeno de la transfiguración durante el ejercicio escénico, la noción de forma como una distinción, la intertextualidad, la composición coreográfica, el lenguaje combinado y la improvisación.

Toda mujer comprende intuitivamente las palabras mujer y salvaje. La vemos donde la vemos, o sea, en todas partes. Viene a nosotras a través del sonido, a través de la música que hace vibrar el esternón y emociona el corazón, viene a través del silbido, de la llamada, del grito. Viene a través de la palabra escrita y hablada; que nos induce a recordar, por lo menos durante un instante, de que materia estamos hechas. Hasta la mujer más reprimida tiene una vida secreta, con pensamientos y sentimientos secretos, lujuriosos y salvajes, es decir, naturales. Estos transitorios sabores de lo salvaje...
(Clarisa Pinkola)



Figura 2. Ensayo de Transfiguración. Fuente: Cortesía de la directora.

Carrasco, Diego

El último espécimen



Figura 3. Escenografía de *El último espécimen*. Fuente: Cortesía del director.

Año: 2020

Dirección: Diego Carrasco

Actuación: Francisco Aguirre

Fecha y lugar de presentación: Entre el 5 y 14 de noviembre 2020, Sala Alfonso Carrasco

Un personaje encerrado en su reducido espacio que afronta una situación postapocalíptica está decidido a enfrentar al mundo exterior que ha quedado. Mientras prepara su salida final aparecen otros personajes, sus alter ego ocultos que no pueden salir ni saldrán. Uno es una mujer, su propio lado femenino, con el cual tiene

innumerables conflictos, pero que aparece para mostrarse como una mujer brillante, desenfadada, sensual. El otro una víctima de torturas que ha debido sobrevivir al colapso de la prisión y la violencia. Entre los tres se teje una trama que muestra la debilidad de nuestra especie, de nuestra sociedad, de nuestra cultura. Entre los tres nos enfrentamos a profundas disquisiciones sobre el sentido de la vida, del ser, de las emociones, de los afectos, en un espacio-tiempo en demasía similar a lo que estamos viviendo, aunque el espectáculo se diseñó muchos meses antes de la pandemia. Un trabajo actoral delicado y profundo de Pancho Aguirre, nos enfrenta a estos tres personajes que, siendo uno solo, aparecen como facetas de seres escindidos, trastornados y sin norte, es decir los seres en los que nos hemos convertido en la sociedad contemporánea.



Figura 4. *El último espécimen* (2020). Fuente: Segundo Espinoza.

Donoso, Clarita

Antología femenina



Figura 5. Fotograma de *Antología Femenina* (2020). Fuente: Cortesía de la directora.

Año: 2020

Dirección: Clarita Donoso, en codirección con Angie Astudillo y Alejandra Loza

Intérpretes: Elizabeth Pangol, Angie, Astudillo Alejandra Loza, Clara Donoso

Técnica: Video danza / Formato digital / Duración: 0:29:18

Fecha de presentación: 4 de noviembre de 2020, evento virtual, Escenarios del mundo 2020

Decido convertirme en la mujer que soy, sin miedos sin tabúes sin llantos. Soy la sublimación de mi propia existencia.

Antología femenina muestra algunos episodios de la vida de las mujeres como la remembranza de la madre que ama, anhela y siente frustración, quien a pesar de su madurez sigue sintiendo como mujer. La fuerza e imponentia de la juventud, la historia que inconscientemente se repite, pero que por ahora deja guardada la esperan-

za en el porvenir, la ruptura de los mitos que poco a poco va causando un necesario empoderamiento y el reencuentro consigo misma hasta descubrir la medicina para el atávico dolor: ella, la validación de su existencia, de sus potencialidades y su decisión de amarse y de amar (Jonathan Koupermann).



Figura 6. *Fotograma de Antología Femenina. Fuente: Cortesía de la directora.*

Garrido, Jerónimo

Una noche con Chavela



Figura 7. Afiche de *Una noche con Chavela*. Fuente: Cortesía del director.

Año: 2021

Director: Jerónimo Garrido

Intérprete: Karina Clavijo, Jenny Portilla Castillo y Esteban Encalada

Fecha y lugar de presentación: 5 de junio de 2021, Sala Alfonso Carrasco

Chavela después de un concierto discute con colegas, entra a una cantina (donde le pasaba la vida). Pide un tequila a una mesera cansada a punto de cerrar, le habla sobre su vida como mujer y artista, de sus aventuras, amores y caídas; recordándole siempre lo importante de vivir, soñar y ser lo que uno desea.

Una noche con Chavela deambula por medio de la música y el teatro, un camino áspero, agri dulce y lleno de pasión, donde el alcohol y el coraje son los protagonistas.

De esta manera, se recuerda los momentos más esenciales que la marcaron como mujer y cantante, por medio de las interpretaciones que la hicieron famosa; y se muestra al ser bohemio y llena de ímpetu para palpar el dolor y amor en cada una de sus interpretaciones.



Figura 8. *Una noche con Chavela* (2021). Fuente: Leone, cortesía del director.

Ortiz, Ernesto

El corazón es un órgano de fuego



Figura 9. *El corazón es un órgano de fuego* (2019). Fuente: Cortesía del director.

Año: 2019

Director: Ernesto Ortiz

Intérprete(s): Carlos Cortéz, Rebeca Matute, Estefanía Vimos, Synnove Urgilés, Rommy Coronel, Samantha Villota, David Vázquez

Fecha y lugar de presentación: 11 y 12 de julio de 2019, Museo de los Metales

Muchas son las preguntas provocadas por esta ocupación que adquiere un significado particular el momento en que, voluntaria y conscientemente, transforman el tiempo y el espacio y convierten el lugar en escenario donde los cuerpos despliegan un lenguaje otro; en este caso, permiten reconocer la huella de Ortiz, difícil de ex-

plicarla en palabras, pero tal vez cabe describirla como un 'estar' extra cotidiano y al mismo tiempo extra dancístico, como si los intérpretes adquirieran un tono corporal, una manera de hablar a partir de una consigna conceptual traducida al cuerpo (...). En la propuesta hay, además de los bailarines, dos figuras primordiales, la del coreógrafo y el músico. Ortiz emite consignas mediante pequeñas señales dadas por mínimos instrumentos sonoros, condición que afecta también al espectador, porque al escucharlas sabemos que hay que, o mirar a otro lado, o cambiar de rumbo y tanto director como espectadores, en pequeños lapsos, nos volvamos parte de la obra (Genoveva Mora).



Figura 10. *El corazón es un órgano de fuego* (2019). Fuente: Cortesía del director.

EXVOTO (I, II y III), inútil crónica del confinamiento

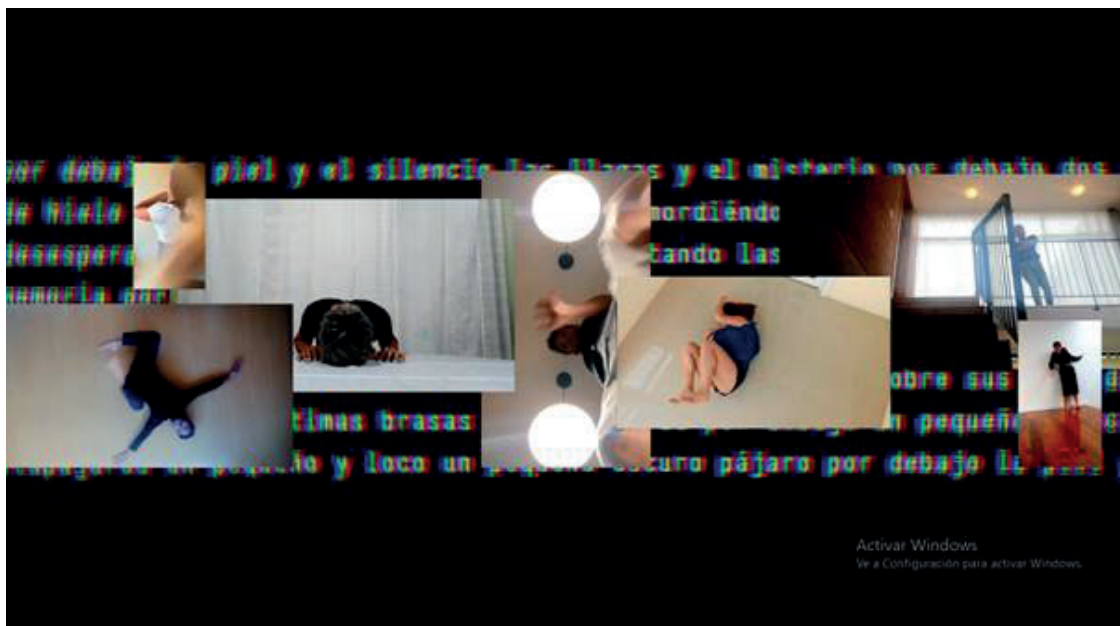


Figura 11. Fotograma de *Exvoto III* (2020). Fuente: Cortesía del director.

Año: 2020

Director: Ernesto Ortiz

Intérpretes - creadores: Rebeca Matute, Carlos Cortéz, Estefanía Vimos, Synnove Urgilés, Marcelo Villacís, Libertad Figueroa

Técnica: Video danza / Formato digital / Duración: 0:04:45; 0:06:06; 0:04:21

Fecha de presentación: 6, 7, 8 de agosto de 2020, evento virtual (Vimeo, Facebook, Instagram)

Exvoto (I, II y III), realizada con un montaje virtual, se enfrenta a la imposibilidad de la presencia de los cuerpos, a su traslado al espacio de las pantallas que aparecen por todos lados, a una bidimensionalidad que intenta ser una proyección fiel, pero que termina por introducir su propia lógica salvaje. A lo largo de la obra, esta batalla se muestra en sus conflictos, en la negativa de Ortiz de someterse sin más a esa bidimensionalidad y, por lo tanto, la afirmación de la voluntad de estrujarla, romperla,

partirla, segmentarla y así obligarla a expresar aquello que se quiere mostrar: los cuerpos en movimiento desplazándose por el mundo. (...) Ritmos y arritmias, sincronías y asincronías, vigilia y sueño, realidad y alucinación: un doble plano permanente en el que los cuerpos danzan y son sometidos a la tensión de fuerzas desconocidas que les penetran, que aparecen como un juego de presencias y sombras, que tensan las fronteras de la carne y de la consciencia (Carlos Rojas).

Pérez, Rocío

En medio de la frente



Figura 12. *En medio de la frente* (2018). Fuente: Cortesía de la directora.

Año: 2018

Directora: Rocío Pérez

Asistencia de dirección: Paúl San Martín Arévalo

Intérprete: María Belén Pacheco

Fecha y lugar de presentación: 24 de marzo de 2018, Museo Universitario

En medio de la frente palpita en la historia del asesinato del joven estudiante Damián Peña ocurrido en el 2002 y que todavía no se ha resuelto. Este hecho confuso, sucedido en las calles de Cuenca, propone la memoria como argumento de construcción histórica y fortaleza poética. Esta obra teatral asume las dinámicas procesionales de duelo como herramienta de espacialidad, la invisibilidad en el cuerpo como la energía actoral, la memoria como argumento de justicia y construcción poética

Alguien me dijo que la vida está hecha de la misma materia que los sueños y si eso es cierto me he tardado mucho en “sursir” los sueños rotos.



Figura 13. *En medio de la frente* (2018). Fuente: Cortesía de la directora.

San Martín, Paúl

Documento



Figura 14. Afiche *Documento* (2019). Fuente: Cortesía del director.

Año: 2019

Dirección: Paúl San Martín y Rocío Pérez

Intérpretes: Katherine Espejo, Elisa Landeta, Pablo Ramos, Jenny Vintimilla, Patricio Villavicencio León

Lugar y Fecha de presentación: 7 de junio de 2019, Centro Cultural Lunacruza

Documento es una obra construida con base en varios testimonios de silencio de las víctimas de abuso sexual de la Asociación ALSAS. Este trabajo considera el cuerpo como lugar de archivo de la memoria personal, el montaje explora la violencia del callar, las cicatrices sociales, las huellas de vida. La obra teatral es un viaje por recuerdos y experiencias de silencio contenido.

Documento es parte de un proyecto de laboratorio de producción artística donde se investiga los lenguajes teatrales desde la perspectiva etnoescénica. La obra fue con-

cebida como un laboratorio de creación en el cual se usaron herramientas de la documentación poética para desarrollar perspectivas dramaturgísticas sobre la escena.



Figura 15. Documento (2019). Fuente: El Apuntador.

Zavala, René

Cuando llegue Rosa



Figura 16. Afiche de *Cuando llegue Rosa*. Fuente: Cortesía del actor.

Año: 2019-2020

Dirección: Carlos Gallegos

Actuación: René Zavala

Lugar y fecha de presentación: 26 de octubre de 2020, Escenarios del mundo 2020, Teatro Casa de la Cultura

Augusto decide celebrar la obtención de su título de Licenciado en Literatura, Pedagogía, Lenguas y Artes Liberales almorzando en el “Sabores del Cielo” (el mejor restaurante del pueblo). Allí se enamora perdidamente de Rosa, la mejor de las meseras, al mismo tiempo que descubre su afición incontrolable por el equipo de fútbol del pueblo: “Los Delfines, Sociedad Cultural y Deportiva S.A.”. Augusto conquista a

Rosa, se casa, llega a la cumbre del amor... y luego baja. Ante el tedio del matrimonio Rosa toma una decisión crucial. Augusto intenta por todos los medios reconquistarla y está convencido de que todo volverá a ser igual cuando llegue Rosa.



Figura 17. Cuando llegue Rosa (2020). Fuente: Cortesía del actor.

A modo de conclusión

En un sobrevuelo panorámico se ha pasado revista al estado del arte escénico en la ciudad de Cuenca (Ecuador); esto a través de nueve obras producidas en los últimos años por los docentes de la Facultad de Artes de la Universidad de Cuenca. Cada propuesta despliega su potencia poética y estética cuyas características van desde lo experimental, lo popular, lo relacional hasta enfoques de género y traducciones de tragedias actuales extraídas del contexto social y realidad cercana. Este proceso de documentación de los materiales conservados (foto, video, afiche, texto, etc.) ha sido posible por la

intervención de las nuevas tecnologías de la información y comunicación que coadyuvan de una u otra forma en la creación, difusión e investigación artística. De esta manera, este registro se convierte en una suerte de archivo, pues aquí se rescata e inscribe el intenso trabajo de las múltiples posibilidades creativas de los cuerpos en escena cuya especificidad es, como lo sabemos, lo efímero. Por último, este breve examen no solo acopia obras, autores, temas y estéticas que se cultivan en una parcela del mundo, sino que en cierta medida también aglutina y explora en un movimiento centrípeto y a la vez centrífugo las actuales poéticas del arte escénico desde Latinoamérica.

Referencias

- Bourriaud, N. (2006). *Estética relacional*. Adriana Hidalgo Editora.
- Dubatti, J. (2012). *Introducción a los estudios teatrales*. Atuel.
- Enrile, J. P. (2016). *Teatro relacional: una estética participativa de dimensión política*. Editorial Fundamentos.
- Fischer-Lichte, E. (2010). "Experiencia estética como experiencia umbral". *Revista de teoría del arte*, (18), 79-100.
- Fischer-Lichte, E. (2011). *Estética de lo performativo*. Abada Editores.
- Lehmann, H.-T. (2011). "Algunas notas sobre el teatro posdramático: una década después". En VV. AA. *Repensar la dramaturgia. Errancia y transformación*. (pp. 309-330). Centro Párraga.
- Pavis, P. (2007). *La mise en scène contemporaine: origines, tendances, perspectives*. Armand Colin.

PROCESOS COMPOSITIVOS EN LA DANZA CONTEMPORÁNEA

Ana Cristina Medellín Gómez

Universidad Autónoma de Querétaro, México

Introducción

Con frecuencia, los estudios acerca de las artes escénicas en México se originan en el análisis de las prácticas de performance. Esto, derivado de que múltiples artistas plásticos vinculan sus propuestas desde la fundamentación en la teoría del arte, por considerar, en principio, que dichas modalidades se han desarrollado en función del campo de las artes visuales, que en diversos montajes escénicos se interrelacionan con otras disciplinas, sostenidas por fundamentos teóricos bien estructurados, de múltiples filósofos y críticos, en su mayoría relacionados con la producción plástica. Si bien el arte ha buscado delimitar a cada disciplina dentro de sus particularidades, en el siglo XXI ha destacado la imperiosa necesidad de interacción entre ellas, valorando la interdisciplinariedad y la transdisciplinariedad para transitar, desde las teorías de la construcción matérica de las artes plásticas, al estudio formal del arte escénico.

Nos aproximaremos a los procesos de construcción creativa de las artes escénicas. A pesar de enfocarnos en la danza contemporánea, podemos establecer que las posturas de interacción y de interdisciplinariedad son enormemente valoradas en el ámbito de la creación de la danza contemporánea del siglo XXI, que construye sus propuestas con base en las teorías del arte contemporáneo, que pretenden ser congruentes con la realidad histórica desde la cual surgen.

Teatro, música y danza se han estudiado desde diferentes visiones que coinciden constantemente en la capacidad de las artes escénicas para ser promotores de conciencia en sus espectadores. Las diversas aproximaciones que los campos disciplinares de la producción escénica abordan en el desarrollo de la construcción de nuevos

paradigmas, buscan permear en la sociedad en la que están inmersos. Desde esa perspectiva, el arte se manifiesta como un medio de transformación social.

Este documento es la reflexión formal desde el interés teórico que permite un acercamiento al análisis de la obra de un grupo de danza contemporánea que, desde la realidad sociocultural de México, vincula de manera profunda el interés sociocultural con su producción escénica. Es, por lo tanto, un ejercicio concreto, un estudio de caso, cuyo objetivo prioritario es reflexionar sobre los procesos de investigación para la construcción de significados escénicos, analizando la capacidad de la danza contemporánea para la conciencia en el cuidado del medio ambiente. Para ello, se analiza la obra coreográfica *Maelstrom negro* en particular (*“Maelstrom”* deriva de la palabra neerlandesa compuesta *malen* (“triturar”) y *stroom* (“corriente”), es decir: “corriente trituradora”).

La danza

La potencialidad de la danza como una actividad de expresión humana es indiscutible. Su posibilidad de generar significado sin requerir de palabras es amplia y la ha utilizado el hombre desde su aparición en la Tierra. La danza es movimiento. Realizar coreografía es una actividad en la cual el uso intencional del cuerpo en movimiento es fundamental. La comunicación que se construye desde el cuerpo del bailarín es dirigida por el coreógrafo y realizada en el momento de su representación por el bailarín. En el momento en que la danza ocurre, genera múltiples interpretaciones en el espectador, algunas de ellas son intencionales, pero la gran mayoría surgen de la experiencia estética individual de los asistentes durante el fenómeno escénico; es por esto que la construcción de significados desde la comunicación no verbal requiere de un compromiso ético que el coreógrafo realiza conscientemente para generar un vínculo comunicante.

Expresarse de forma adecuada es tarea ardua para el coreógrafo. Cada signo, cada gesto del bailarín genera sentido en la construcción de la obra. La intención, en la comunicación con el espectador, parte de la observación y el uso del cuerpo como un medio de comunicación. La transmisión de energía y significados habrán de ser intencionales en la expresión elegida.

De igual forma, se deben tener en cuenta los elementos que acompañan el movimiento corporal: la música, el vestuario, la luz y el espacio, que están cargados de significados no siempre evidentes para el espectador, sin embargo, acompañan el mensaje con el intercambio de experiencias individuales, en donde el proceso y el resultado cobrarán sentido en cuanto a que serán la manifestación de una serie de experiencias entre el espectador y el intérprete, en donde el lenguaje verbal y la sintaxis están ausentes y los mensajes se construyen en la intimidad del pensamiento. De esta manera, se puede establecer que el lenguaje corporal en la danza pretende generar una comunicación efectiva, un proceso de creación específico, sin embargo, al ser transmitido a través del cuerpo del intérprete en movimiento, genera un mensaje cuyo contenido está en la memoria y la ensoñación de cada espectador; por lo tanto, por muy específico que sea el mensaje del coreógrafo, siempre tendrá una infinidad de significantes.

Los ejecutantes

Los ejecutantes son el instrumento básico del coreógrafo (en múltiples ocasiones el coreógrafo también ejecuta su obra). Para que pueda orientar a los ejecutantes a transmitir un mensaje en particular hacia formas nuevas de movimiento y expresión, el coreógrafo ha de comprender cómo el cuerpo transmite dicho mensaje. Podemos decir que el cuerpo, por sí solo, refleja lo que le ocurre al individuo en ese momento. La representación de los gestos debe tener sentido para el espectador, ya que todos los gestos producidos para la escena generan una conexión real con estadios emocionales del espectador.

El coreógrafo pretende ser preciso en la construcción de la obra, establece un mensaje que desea transmitir desde la postura, el gesto y el movimiento del ejecutante. El ejecutante tendrá que repetir el mensaje lo más fielmente posible, para ello recibe una descripción verbal del concepto del coreógrafo, que se transforma en movimiento sensible. El bailarín descifrará, a través de la observación de la postura del movimiento en sí y del planteamiento del concepto, lo que el coreógrafo desea decir a través de su cuerpo. A partir de ese momento se realizan los ensayos, como una múltiple repetición de movimientos coordinados entre el cuerpo, el espacio y el tiempo, para dar

significado al mensaje. El resultado de la repetición del mensaje es el contenido del discurso de la obra.

La obra establece, a través de la acción, su narrativa. Toma sentido en el contexto en el que fue creada, integra los lenguajes de cada intérprete con la obra; ya no es movimiento aislado, el movimiento se transforma en lenguaje, ahora hay una historia que se desarrolla en un tiempo-espacio determinado y que puede transmitir un mensaje de situación política, económica, psicológica, biológica o cualquier otra.

Los ejecutantes harán de cada presentación escénica un evento único e irrepetible, derivado de las variadas situaciones que van a generar modificaciones desde lo cognitivo, lo físico o lo emocional, a través de lo cual puede respetarse, en su originalidad, el mensaje elegido por el coreógrafo o generar múltiples posibilidades que no siempre resultarán exitosas.

El trabajo del ejecutante es dar forma a imágenes, gestos, símbolos y signos. el coreógrafo utiliza como herramienta el cuerpo del intérprete para dar forma a su obra.

En esta construcción de pensamiento, la reflexión sobrepasará el cuerpo estético en su desenvolvimiento dancístico, persiguiendo seguir la ruta propuesta mediante la enunciación del coreógrafo. Conforme a ello, el análisis no partirá de un modelo, sino que se irá entretejiendo con la información recabada, en todo momento bajo el tamiz del dispositivo teórico de la *abyección* (Rico Bovio, 1990, p. 16).

El tema

Hacer coreografía infiere generar una narrativa, realizar una disertación sobre un tema específico, con una intención particular, en la que de una u otra forma se efectúe una eficiente comunicación con el público, siendo su destino final la presentación de dicha coreografía a la audiencia. La danza contemporánea se presenta constantemente al espectador de forma abstracta, esto no quiere decir que en este tipo de coreografía no exista un tema. La estructura narrativa puede sostener la obra desde la representación visual de la música, o el uso intencional del espacio. En ambas formas se dará sentido visual a la sucesión de formas corporales en movimiento. Las coreografías se enriquecen si durante el proceso de creación el punto de partida es un concepto lúcido.

El tema genera el significado de obra. Si la obra cuenta con un tema, el espectador puede construir una narrativa durante su realización, aunque es común en la danza contemporánea que, a pesar de la existencia de una buena narrativa, el espectador se aleje en cierta medida de lo que el coreógrafo propone.

El tema es la idea abstracta que subyace bajo la representación. Debe definir desde los primeros segundos de la coreografía de qué se trata la obra. Pasa similar en el cine, donde primero vemos en escena a los personajes, su situación temporal-espacial y la relación entre ellos. Es decir, el tema es la respuesta a “¿De qué trata la obra?” Si necesitamos más de dos minutos de danza para entender el tema de una coreografía, es seguro que perderemos el interés por la misma. A pesar de que la danza contemporánea es abstracta en su mayoría, detrás de la acción siempre debe existir un concepto narrativo, a partir del cual se guía al espectador por el trayecto de imágenes en movimiento que estructuran la obra.

Los tres grandes temas de los que parten la mayoría las historias en la danza son: el amor, la muerte y el odio. De ellos, pueden derivarse narrativas complejas, por ejemplo, se puede usar la relación amor-odio o muerte-agonía. Tras esta reflexión simplista se llega a pensar en la trillada frase “Ya todo está dicho”, porque los temas de la danza han sido tratados con maestría en la literatura desde los griegos. Los grandes escritores de la literatura universal de todos los tiempos han desarrollado complejas interrelaciones narrativas, muchas de las cuales se han puesto en escena en producciones majestuosas de teatro y cine.

La literatura y el cine han realizado diversas obras donde el tema parte de un conflicto de origen psicológico, temas que tienen relación con el sujeto y situaciones que ocurren solo en su mente. Estos temas en particular son difíciles de relatar por medio de la danza, requieren de muchos otros elementos para realizar su narrativa. Dichos elementos pueden ser escenotécnicos, incluso recurrir al uso de palabras para orientar al espectador a incursionar en la mente de los personajes presentados.

La originalidad en el tema es una compleja dificultad a la que se enfrentan los coreógrafos de danza contemporánea. Si bien siempre se puede incursionar en nuevas temáticas, mientras más complejo sea el tema, más lo será también su decodificación por parte de la audiencia. La originalidad y la individualidad del autor deben

provenir de su propia visión del mundo. Se desea que a través de la danza se aporte a la exaltación del espectador, para provocar una experiencia escénica memorable. Los grandes coreógrafos se destacan por realizar sus narrativas desde la honestidad, ahí donde la originalidad en el uso del cuerpo de los bailarines se enmarca con el virtuosismo técnico de los mismos.

La obra

El tema inicial de la obra *Maelstrom Negro* es la muerte, desde la agonía, producida en el Planeta por el uso abusivo del plástico. La intención inicial de la propuesta era fomentar una conducta adecuada hacia el medio ambiente y exponer el deterioro de los ecosistemas relacionados con el plástico. De forma simultánea, cada vez que se realiza una coreografía de danza contemporánea se aporta al fomento de la apreciación de las artes escénicas. *Maelstrom Negro* busca generar un vínculo, como un medio para el fomento de la cultura ambiental, así como exponer la importancia de reducir nuestra huella ecológica, fomentar el respeto en la interacción con los ríos y difundir la danza contemporánea mediante una narrativa simple.

El montaje de la obra se formalizó con Grosso Modo Ensamble Corporal, que basa sus procesos de creación en la fundamentación teórica de la función social del arte, en la cual las artes escénicas pueden utilizarse como agentes de desarrollo hacia una conciencia social.

Para realizarlo se requirió de una postura crítica y de una investigación previa sobre los dilemas contemporáneos emanados del desarrollo tecnocientífico del quehacer humano. Se partió de la fundamentación de la *transdisciplinariedad*, término inventado para expresar, sobre todo en el campo de la enseñanza, la necesidad de una feliz transgresión de las fronteras entre las disciplinas, de una superación de la pluri y de la interdisciplinariedad (Nicolesco, 2006, p. 45). La transdisciplinariedad reconoce la necesidad —en el siglo XXI— de hacer uso de la suma de conocimientos sobre el Universo y sobre los sistemas naturales, acumulados en el siglo XX y que evidencian que el conocimiento adquirido en ese siglo sobrepasa largamente lo conocido durante varios siglos anteriores. Asimismo, determina la urgencia de integrar

dichos conocimientos, para aplicarlos en la generación de estrategias que permitan prolongar la presencia de la humanidad en la Tierra.

¿Qué pasa que, mientras más conocemos cómo estamos hechos, menos comprendemos quiénes somos? ¿Cómo ocurre que la proliferación acelerada de las disciplinas hace cada vez más ilusoria toda unidad del conocimiento? ¿Qué pasa que mientras más conocemos el universo exterior más el sentido de nuestra vida y de nuestra muerte es relegado a la insignificancia, o a lo absurdo? ¿La atrofia del ser interior será el precio a pagar por el conocimiento científico? ¿El bienestar individual y social, que el cientificismo nos prometía, se aleja indefinidamente como un espejismo? (Nicolesco, 2006, p. 6).

El proyecto *Maelstrom Negro* se enfocó en las siguientes problemáticas: contaminación y muerte de los ríos; preservación de especies en peligro de extinción; contaminación del aire; y la inutilidad del reciclado de plásticos. Todo eso sin la posibilidad de realizar una propuesta para la resolución de dichas problemáticas.

Metodología

Para iniciar el trabajo de preproducción de *Maelstrom negro* se recibió información del Dr. Carlos Saldaña, microbiólogo; de la Dra. Izarely Rosillo Pantoja, ambientalista; del neurocientífico Francisco Gómez-Mont Ávalos; del director de teatro Manuel Puente Villa; del actor Cristóbal Ramírez López; de la Mtra. Atzimba Elena Navarro Mozqueda, desde su experiencia en danza y literatura; del compositor Félix Huerta Pulido; y de los seis bailarines integrantes de Grosso Modo.

Durante el proceso, los involucrados aportaron a la narrativa de la obra desde la historicidad de los temas tratados. Con visiones, valoraciones e intereses específicos, la metodología transdisciplinar aportó al concepto general de la obra.

Lo que resulta más esperanzador de la ciencia no es solo su fuerza en cuanto a medio de descubrir nuevas realidades, tan relevantes en lo político como

estimulantes en lo intelectual, sino también la importancia que cobra como metáfora. Para triunfar, para progresar, el mundo debe ser abierto, susceptible de modificación hasta el infinito y libre de todo prejuicio. Por consiguiente, la ciencia posee autoridad moral tanto como intelectual, y este es un hecho que no siempre se acepta con facilidad (Watson, 2002, p. 16).

Durante el periodo de investigación y preparación del proyecto, se realizó la recolección de botellas de plástico, primordialmente hechas de PET (tereftalato de polietileno), que se juntaron en las casas de los participantes y se trasladaron al estudio de danza al iniciar los ensayos.

Respecto de la investigación a través de la práctica artística para el proceso creativo, destacó la experimentación. En dicho sentido, fue primordial la observación sistemática del proceso realizado en el laboratorio somático, por ende, se utilizaron bitácoras, diarios de campo y medios de captación fotográfica, sonora o audiovisual, para el registro de los gérmenes de movimiento. También hubo experimentos exploratorios y diseños de imagen escénica, que paulatinamente se fueron estableciendo como definitivos. La construcción de las secuencias de movimiento se desarrolló pensando constantemente en la perspectiva de la audiencia, con la intención de fomentar una experiencia estética significativa, mediante la cual el espectador se identifique a sí mismo como actor del mundo en que está inmerso y cuestione su relación con el medio ambiente y el entorno social. El proyecto se designó para presentarse ante un público de todas edades. Se aplicó el método deductivo para establecer los puntos de relación entre el estudio de imágenes preestablecidas para representar la contaminación de los ríos y su posible recreación escénica. A lo largo de los ensayos, se integraron los elementos involucrados a favor de un discurso elaborado para la danza, que pretende mejorar la comunicación entre el espectador y el creador.

Maelstrom Negro busca contextualizar a la audiencia con el medio ambiente que le rodea. Las secuencias coreográficas plantean el cuerpo del bailarín como una totalidad dinámica, por medio de la cual se establece la referencia de relación con un mundo contaminado. Los personajes interactúan unos con otros en una temática simple, pero denunciante de una problemática compleja. Se trabajó en generar se-

cuencias de movimiento complejas que realzaran el nivel técnico de los bailarines, con la finalidad de darle espectacularidad a la obra.

Los pasos a desarrollar para el proceso de creación fueron los siguientes:

1. Desarrollar una narrativa sobre la contaminación y sus características escénicas. Se utilizó PET para paulatinamente llenar el escenario de basura.
2. Establecer tres escenas que se relacionan con distintos momentos de una situación límite en cuanto a contaminación.
3. Establecer una relación musical para cada una de las tres escenas.
4. Seleccionar un texto poético de soporte para la recreación estética de la obra.
5. Generar vestuarios adecuados y maquillaje para que los bailarines pudieran realizar las secuencias sin problemas de vestuario.

Resultados

La coreografía *Maelstrom Negro* se estrenó en el marco del XV Coloquio de Neurohumanidades, organizado por el Instituto Nacional de Psiquiatría Ramón de la Fuente Muñiz, de la Ciudad de México, en abril de 2019 (Figura 1).



Figura 1. *Maelstrom Negro*. Abril de 2019. Elaboración propia.

La obra se nutre de las disciplinas de danza, teatro, música y poesía, con la premisa de generar conciencia sobre la sustentabilidad y en particular sobre el uso del agua, integrando conocimientos sobre el cuidado de los ríos (Figura 2). Desde las ciencias naturales se traza un eje de transdisciplinariedad que, en tres escenas cortas, buscan generar conciencia social a partir de numerosas metáforas visuales, en donde los seres vivos se integran a la naturaleza.



Figura 2. *Maelstrom Negro*. Abril de 2019. Elaboración propia.

La idea central de *Maelstrom Negro* es fomentar conceptos sobre desarrollo sustentable, para comprender lo correcto o incorrecto en relación con el medio ambiente. Busca integrar al individuo en una comunidad y avanzar hacia la sustentabilidad y la socialización secundaria, donde influyen los factores de una sociedad en un aspecto más amplio. La sustentabilidad requiere que el individuo adquiera ciertos conocimientos demandados por su entorno o comunidad, de manera que pueda desempeñar un rol activo en el cuidado y la preservación de la diversidad.

El propósito de la puesta en escena *Maelstrom Negro* es generar entre la audiencia un momento de conciencia sobre la contaminación que se arroja al mar, sin incidir en ningún tipo de respuesta directa. Se llevaron a cabo encuestas de salida de forma directa al terminar la función, sin embargo, se planea realizar un cuestionario más

puntual, que permita conocer la opinión de los espectadores. Luego de exponer la obra a diferentes audiencias, podría medirse si esta propuesta es susceptible de generar algún cambio en vías de la preservación del medio ambiente.

La narrativa de la secuencia escénica se apoya en la poesía de Fernando Pessoa. En específico, la parte central del apartado veinticinco de *El libro del desasosiego* le da el nombre a la obra.

Mi alma es un maelstrom negro, vasto vértigo alrededor del vacío, movimiento de un océano infinito en torno a un agujero de nada, y en las aguas que son más giro que aguas boyan todas las imágenes de lo que he visto y oído en el mundo —van casas, caras, libros, cajones, rastros de música y sílabas de voces, en un remolino siniestro y sin fondo. Y yo, verdaderamente yo, soy el centro que no existe en esto sino mediante una geometría del abismo; soy la nada en torno a la cual gira este movimiento, sin que ese centro exista sino porque todo círculo lo tiene. Yo, verdaderamente yo, soy el pozo sin muros, pero con la viscosidad de los muros, el centro de todo con la nada alrededor (Pessoa, 1984).

En la puesta en escena participan cinco bailarines y un actor, quienes recrean la problemática de la contaminación del agua. Los elementos escénicos son la música, la iluminación, proyecciones en la parte posterior del escenario de imágenes del mar y dos bolsas de veinte litros, cada una, de envases vacíos de PET. Estos envases se van introduciendo continuamente a la escena, hasta que los intérpretes se encuentran rodeados de basura. En la última escena los embaces se reagrupan para formar la maqueta de una ciudad, que se destruyen al finalizar la obra.

Si bien, se considera que en comunidades alejadas a las grandes ciudades es menos común que se tenga algún conocimiento sobre la danza contemporánea, es justo en dichas comunidades donde debe reafirmarse la necesidad de cuidar el medio ambiente. *Maelstrom Negro* es un aporte desde la danza hacia una conciencia ecológica sobre las acciones humanas que deterioran constantemente el medio ambiente, así como la relación ríos-mares y hombres, que ha sido de arbitrariedades constantes por parte de los seres humanos.

Maelstrom Negro desarrolla una historia semiabstracta. Se cuenta con la voz de un narrador, que nos guía por la mirada apocalíptica y nostálgica de Fernando Pessoa y su poesía. Por medio de la danza y la expresión corporal, los personajes transmiten diversas emociones y se ven inmersos en la problemática de un entorno cada vez más contaminado, que pareciera poder arreglarse hacia el final, pero que termina por dejar más interrogantes abiertas que respuestas certeras. El aporte más significativo de *Maelstrom Negro* es fomentar el respeto, desde la interdisciplinariedad, al presentar un problema de carácter ambiental y científico desde un enfoque artístico, lo que permite reflexionar sobre las acciones que los humanos ejercen sobre el mundo, así como en las posibles soluciones a las problemáticas actuales. *Maelstrom Negro* es también un programa permanente de Grosso Modo. Con él, se espera llegar a un número significativo de personas, con la idea de que puedan generar una mejora cultural en sus comunidades.

Conclusiones

Se considera fundamental que los productos de creación se vinculen con la resolución de problemáticas sociales. Las actividades artísticas despiertan en el ser la capacidad y la fuerza creadora, elevan las emociones y sentimientos como la hermandad, el cariño, la verdad y la justicia. Poseen un recurso de integración social, de expresión de ideas y de catarsis emocional. Las desigualdades sociales pueden atenuarse con la inserción de actividades artísticas, como acciones compensatorias que enseñen a todas las clases sociales los valores y creaciones, así como el acceso a otros niveles de cultura, que amplíen su visión, sus posibilidades laborales y, como consecuencia de ello, aumenten también su libertad.

El arte sirve para generar conciencia. Puede sensibilizar al público desde cualquiera de sus disciplinas, sin embargo, *Maelstrom Negro* se ejecutó con danza contemporánea como un instrumento de comunicación, tan válido como la pintura o la música. En el caso particular de este montaje, se requirió del apoyo de la literatura, de manera que, si bien la historia es contada con danza, se requiere de la presencia del narrador, que va guiando la historia, para darle continuidad a la narrativa. La idea simple de acercar la

danza a públicos no conocedores genera gran satisfacción. Fue sorprenderse notar las reacciones de los espectadores que no tenían conocimiento de danza contemporánea, pero al presenciar la obra crearon vínculos inmediatos con lo que ocurría en escena. Se espera poder incidir mucho más en la difusión de la danza contemporánea y la transmisión de mensajes puntuales para el cuidado ambiental, con la idea de que estos puedan generar una mejora cultural tangible.

Referencias

- Nicolesco, B. (2006). *Manifiesto de la transdisciplinariedad*. Editions du Roche.
- Pessoa, F. (1984). *Libro del desasosiego*. Seix Barral.
- Rico Bovio, A. (1990). *Las fronteras del cuerpo. Crítica de la corporeidad*. Joaquín Mortiz.
- Rovaletti, M. L. (1998). *Corporalidad. La problemática del cuerpo en el pensamiento actual*. Lugar Editorial.
- Watson, P. (2002). *Historia intelectual del siglo XX*. Crítica.

Epílogo

León Felipe Barrón Rosas

Universidad Autónoma de Querétaro (México)

Una vez leídos los seis capítulos que integran esta conversación transversa entre dos coordenadas distintas de Latinoamérica, el lector tendrá la posibilidad de visualizar y encontrar en cada uno de ellos una nueva norma, una búsqueda y un experimento alternativo para comprender, desde esta disciplina teatral y artística, el inimaginable cambio que nos trajo la emergencia sanitaria Covid-19. Cada uno de los textos comprendidos aquí alberga no solo la intención de destacar un diálogo entre dos territorios diferentes y dos universidades separadas por muchos kilómetros de distancia. También pretenden relatar y dejar evidencia por escrito de todo lo que ha implicado sobrellevar la vida y el espacio artístico en medio de un fenómeno tan fuerte, que detuvo a todo el mundo, que detuvo todo un año la vida y la normalidad de todo ser humano.

Si bien entendemos la importancia de que nuestros cuerpos, como seres sociales que somos, interactúen entre ellos, también es importante saber que en el arte escénico esta interacción corpórea es bastante necesaria e indispensable para transformar los cuerpos, los tiempos y los espacios en una obra que se vive tras la observación de su espectador y a través del cuerpo actoral que aparece en escena. Pues bien, en una disciplina que depende casi por entero de la interacción corpórea, el enclaustramiento vivido a causa de la pandemia representó una pausa total. ¿De qué manera se podían llevar a cabo la puesta en escena, la danza, la educación misma de esta y muchas disciplinas más, en un ambiente solitario y totalmente cerrado? Cada persona en general y cada artista a su modo o, mejor dicho, desde su improvisar, tuvo que intentar salvar desde sus medios el arte que se quedó en pausa.

La Universidad de Cuenca en Ecuador y La Universidad Autónoma de Querétaro en México, por medio de estos diálogos transversales, intentan explicar un poco y acaso sumar una pequeña enseñanza a cada persona que lea este libro, sobre lo inquebran-

table que es el arte, aún ante situaciones adversas. Cada autor de estos capítulos expone desde su saber la importancia del arte y de su enseñanza y, desde sus trincheras, nos halan del arduo combate ante el interminable encierro, que transformó las distancias en otra manera de crear arte. Lo que el lector encontrará entre estas páginas es el arte en movimiento, un arte que se vio obligado a transformarse: artistas, docentes, creadores, actores, bailarines, fotógrafos, pintores. Todos ellos lidiaron con el enclaustramiento y la distancia, se unieron desde dos puntos geográficos diferentes, pero desde una misma Latinoamérica para dejar un reporte de las artes escénicas desde su propia mirada, para relatarnos su experiencia y hacernos saber que el arte va más allá de cualquier coordenada, o de todo límite que se le ponga.

Los autores

Benito Cañada Rangel

Estudió el Doctorado en Teatro, expresión corporal y sociedad: la investigación didáctica, realizó la Maestría en estudios teatrales y cinematográficos, ambos por la Universidad de La Coruña, España; además de su Licenciatura en Actuación, por la Escuela en Arte Teatral del INBA, SEP, MEX. En cuanto a su desarrollo profesional y académico se refiere, es Profesor de Tiempo Completo en la Universidad Autónoma de Querétaro, adscrito a la Facultad de Artes. Es líder del Cuerpo Académico Consolidado Arte Contemporáneo y del Comité de Bioética. Es Perfil PRODEP y Miembro de la Asociación Mexicana de Investigación Teatral (AMIT). Sus líneas de investigación apuntan principalmente a la Creación en arte contemporáneo, Creación y teoría del Arte, Semiótica teatral y dramaturgia escénica, Semiótica y semiología, Transdisciplina en las Artes, El valor económico, social, político y educativo del arte, y el uso del arte a través de la historia. Producto de sus investigaciones, ha participado en 15 congresos sobresaliendo China, Bulgaria, Lituania, España, Chile y Argentina; ha publicado artículos, capítulos de libros y libros personales como producto de dichas líneas de investigación, como son: Bases para la caracterización del personaje, El análisis del texto y la creación de personaje, Improvisación, proceso metodológico, Escenosfera, entre otros. Ha participado en la creación de diferentes programas educativos, tanto de licenciatura, maestría y doctorado e impartido catedra en eso mismos niveles educativos.

Ana Cristina Medellín Gómez

Estudió la Licenciatura en Danza Contemporánea en el Instituto Nacional de Bellas Artes, además de la Licenciatura en Pedagogía en la Escuela Normal Superior del Estado de México. Cursó una especialidad en Neuro-Psicología en el Instituto de Altos Estudios de la Universidad de Barcelona y una Maestría en Arte Moderno y Contemporáneo en la Facultad de Artes de la Universidad Autónoma de Querétaro. Realizó

su Doctorado en Arte, cultura y sociedad en la Universidad Autónoma del Estado de Morelos y actualmente es Integrante del Sistema Nacional de Investigadores, Nivel I e Integrante del Cuerpo Académico Consolidado: 75-Arte Contemporáneo. Sus líneas de Investigación se basan en la Creación y teoría del arte, Semiótica y Semiología y la Transdisciplinariedad en las Artes. Actualmente se encuentra desarrollando proyectos de investigación como “La discrepancia con la realidad desde el desplazamiento de la imagen corporal real a la percibida desde el espejo; Caso particular salones de danza y bailarines profesionales”, “Metodología para la prevención de lesiones durante el aprendizaje de técnica Graham” y “Danza Para una Cultura de Paz”.

Pamela S. Jiménez Draguicevic

Pamela S. Jiménez Draguicevic cuenta con estudios posdoctorales en Innovación, cultura y tecnología, es Doctora en Artes y cuenta con una Maestra en Estudios de Arte Moderno y Contemporáneo. Es Especialista en Fonoterapia (Musicoterapia) y Licenciada en Actuación. Es profesora de Tiempo Completo en la Facultad de Artes de la Universidad Autónoma de Querétaro. Miembro del Cuerpo Académico Consolidado Arte Contemporáneo, Perfil PRODEP y perteneciente al Sistema Nacional de Investigadores. Actualmente es Jefa de Investigación y Posgrado de la Facultad de la UAQ y Co-directora del Laboratorio Teatral LÁTEX-UAQ de la Secretaría de Extensión y Cultura UAQ. Miembro de la Asociación Mexicana de Investigación Teatral (AMIT).

Ha impartido diversos cursos y diplomados sobre Voz hablada, entrenamiento actoral, Commedia dell' Arte, Extracotidianidad escénica y Musicoterapia en México, Brasil, Nicaragua, España, Argentina, Venezuela, Colombia y Costa Rica en Congresos, Festivales y Universidades. Ha realizado diferentes ponencias a nivel estatal, nacional e internacional sobre el Área vocal, Musicoterapia, proceso actoral y tutorial. Es co-directora de Montajes escénicos con Laboratorio Teatral Látex-UAQ: “Proyecto 1.0”, “Karma. Todo lo que piensas, dices y haces tiene consecuencias”, “Utopía”, “Dalí, divino genio”, “Narciso”, “Voces en los muros”, “Pescado empapelado” “El balcón de la muerte”, “De Sal y Arena”, “Primera Parábola” Ha publicado libros individuales y realizado participaciones en libros colectivos además de artículos de revistas de difusión e indexadas.

Clara Donoso- López

Es Docente de Danza Contemporánea, Composición Coreográfica, Historia de la Danza y Propiedad Intelectual en la Facultad de Artes de la Universidad de Cuenca desde el año 2000 hasta la actualidad. Desde 2020 cumple con la función de directora de la carrera en Artes Escénicas de la Facultad de Artes de la Universidad de Cuenca. Entre los años 2000 y 2008 participó como Creadora y primera directora de la carrera en Danza y Teatro, hoy carrera en Artes Escénicas de la Facultad de Artes de la Universidad de Cuenca. De 2008 a 2010 fue directora del Centro de Posgrados de la Facultad de Artes de la Universidad de Cuenca y de 1999 a 2014. Fundadora y primera directora de la Compañía de Danza de la Universidad de Cuenca. Entre 1988 y 2000 se desempeñó como Docente de Danza Contemporánea, Ballet, Historia de la Danza e Historia del Arte en el Conservatorio José Ma. Rodríguez.

Dentro de sus publicaciones y Obras artísticas se encuentran Plataforma Pedagógicasdanza.com “Didácticas aplicadas a la danza. Sentir pensar poetizar a través de la danza el teatro y la voz” (2021), Danza-Teatro: Corporeidades y uso del espacio escénico (2014) y Fragmento de “Hoy no hay nada nuevo que contar Aquí” (obra de danza-teatro creada en la Catedral Vieja de Cuenca (2011). En el año 2010 fue Editora de la revista Anales, tomo 55 de la Universidad de Cuenca y entre 1999 y 2002 se consolidó como autora de 15 de danza y teatro.

Ernesto Ortiz Mosquera

Ortiz es coreógrafo, bailarín y crítico de danza. Cuenta con una Maestría en Estudios del Arte por la Universidad de Cuenca y varios libros sobre estudios de danza, su aporte a la escena ecuatoriana nos solo se circunscribe a la producción coreográfica, sino a la investigación escénica y a la docencia universitaria. Tiene a su haber más de cuarenta creaciones escénicas y varios premios, entre ellos el QuitsaTo a la trayectoria coreográfica anual (2004), el Dinediciones (2008) y el Premio a la Producción Coreográfica del Ministerio de Cultura (2009) Ha colaborado como coreógrafo invitado en instituciones del nivel de la Universidad de Harvard (2005), la Universidad de Vassar (2005), la Universidad de Illinois (2007) y la Universidad de las Artes (ISA)

de Cuba (2020). La producción de Ortiz es pues bastante amplia. Sus intereses son varios y sus investigaciones también. La reflexión y teorización acerca de la danza, la creación, la docencia en el contexto actual y las responsabilidades del artista son algunas de las actividades más importantes de Ortiz; junto con un grupo de pensadores, escritores y críticos ecuatoriano e internacional, busca generar una práctica constante de análisis acerca de las particularidades y características propias de las artes escénicas.

José Luis Crespo Fajardo

Cuenta con un Doctorado (PhD) en Bellas Artes por la Universidad de Sevilla (España), con una tesis sobre la tratadística de arte española. Máster propio en Fotografía por la Universidad de Valencia (España) y Máster propio en Inteligencia Emocional por la misma Universidad. Máster Oficial Universitario en Estudios Pedagógicos Avanzados por la Universidad de La Laguna (España). Ha publicado numerosas monografías y artículos en publicaciones científicas internacionales con índice de impacto.

Editor honorífico de Arte y Sociedad. Revista de Investigación (Universidad Rey Juan Carlos, España) y desde 2013 Editor de Estudios sobre Arte Actual (Universidad de La Laguna, España). Ha sido profesor en la Facultad de Bellas Artes de Sevilla, post-doc en la Universidad de Lisboa y visiting fellow en la Universidad de Oxford. Entre 2013 y 2015 fue Investigador del Proyecto Prometeo-Senescyt en la Universidad de Cuenca (Ecuador), en cuyas Facultades de Arquitectura y Artes continúa vinculado en la actualidad.

Geovanny Narváez

Geovanny Narváez es PhD por la KU Leuven (Bélgica) con una tesis sobre el cine latinoamericano contemporáneo y la estética de festival en Cannes. Es licenciado en Literatura y Lenguajes Audiovisuales (Ecuador); magíster en Arts, Lettres, Langues (Francia); y estudios de posgrado en Arte y Antropología (Ecuador). Ha publicado varios artículos sobre cine y arte en libros y revistas especializados, y ha coordinado

los libros: *Transnacionalidad, cine y audiovisual en América Latina* (2020) y *El ojo avizor Diálogos sobre el cine ecuatoriano* (2021). Realiza también proyectos curatoriales y de investigación-creación vinculados con el arte contemporáneo. Es responsable y miembro fundador de CINEXAA (Centro de Investigación y Experimentación en Artes Audiovisuales). Actualmente, se desempeña como docente en la Carrera de Cine de la Universidad de Cuenca, y desarrolla una investigación posdoctoral sobre archivos cinematográficos en la Universidad de Buenos Aires (UBA).

León Felipe Barrón Rosas

Realizó la Maestría en Letras Mexicanas y el Doctorado en Letras Latinoamericanas en la UNAM, ambos grados fueron obtenidos con Mención honorífica. Es miembro del Sistema Nacional de Investigadores desde enero de 2022. Se desempeña como profesor-investigador de tiempo completo en la Universidad Autónoma de Querétaro, con adscripción en la Facultad de Bellas Artes. Forma parte del Cuerpo Académico Antropología del cuerpo y cultura visual. Ha publicado los libros: “Confluencias barrocas. Los pliegues de la modernidad en América Latina”, “Escritura y silencio en Salvador Elizondo” y “El libro de los espejos. Encuentros con Salvador Elizondo”. Ha publicado además varios capítulos de libro, así como artículos en revistas indexadas de alto impacto a nivel nacional e internacional. Sus líneas de trabajo abarcan Teorías estéticas del siglo XX y XXI, Teorías críticas latinoamericanas, Teoría literaria, deconstrucción, Literatura mexicana y latinoamericana.

La presente edición de
Diálogos transversales sobre las artes escénicas
fue maquetada por Jimena Nieves y Jorge Figueroa,
en la Coordinación de Artes Ediciones de la Facultad de Artes
de la Universidad Autónoma de Querétaro.
El cuidado de la edición estuvo a cargo de León Felipe Barrón Rosas.
Se publicó en diciembre de 2022, en Santiago de Querétaro, Qro., México.

Diálogos transversales para las artes escénicas

A manera de una simple enunciación, la palabra diálogo o el acto de dialogar refieren únicamente a la acción y efecto de intercambiar palabras con alguien más. Es decir, para que un diálogo ocurra, es necesaria la interacción entre dos interlocutores que maniobren sobre el lenguaje para llevarlo a este hacia el tema específico del cual están tratando.

Sabemos que, en este sentido, un diálogo no requiere de mayor esfuerzo y puede rozar con la simplicidad total, pero ¿qué ocurre cuando al acto de dialogar se le adhieren adjetivos, se le suman circunstancias y cada nueva característica le hace crecer o transformar su significado? La transversalidad con la que cuentan los diálogos aquí presentados le otorga a cada texto enunciado en la presente compilación una característica que va más allá de cualquiera de las interacciones emisor-receptor. Lo dialógico del libro en sus manos, estimado lector, reside no en la cercanía de los interlocutores, ni tampoco en la familiaridad del tema. Pese a las distancias entre ambos partícipes, estos diálogos transversales nos invitan a descubrir el arte escénico desde horizontes diferentes a los establecidos antes de la emergencia sanitaria en 2020. Querétaro y Cuenca en México y Ecuador, respectivamente, a través de sus casas de estudio, la Universidad Autónoma de Querétaro y la Universidad de Cuenca, nos invitan a adentrarnos entre sus aulas y mediante la interacción investigativa, comparada, teórica y práctica de sus docentes, estudiantes e investigadores, nos permiten disfrutar de este macro-diálogo transversal para vislumbrar desde nuevos ángulos la puesta en escena y todo acto artístico al que ella conlleva.

