



Puropie danza contemporánea / Medusa / 2011/ Bailarina: Rosángela Gómez
San Cristóbal, Edo. Táchira / Foto: Daniel Eduardo Penaloza

El cuerpo en los bordes

El cuerpo en la escena y la escena del cuerpo

Víctor Fuenmayor
La Universidad del Zulia
victorfuenmayor@gmail.com

Resumen: Entre lo biológico y lo simbólico se teje la aventura humana del encuentro y del desencuentro de una imagen invisible del cuerpo y la presencia visible en la escena o en las materialidades del arte. En la búsqueda de lo invisible que organiza y determina el cuerpo nos topamos con los entrenamientos corporales por acciones físicas (Jerzi Grotowski, Eugenio Barba, Thomas Richards) para hacerlo visible en la escena teatral y en la cultura con las investigaciones semióticas y etnoescenológicas de Edward T. Hall, Jean-Marie Pradier y otros, quienes desde el arte y la ciencia nos hacen reflexionar sobre ese encuentro o desencuentro. El punto de encuentro es el borde imaginario de eficacia simbólica donde contactan el cuerpo y el símbolo.

Palabras clave: imagen inconsciente del cuerpo, coreografía o partitura cultural, skeneskenos (escena-cuerpo en griego), memoria biológica y memoria semántica, cuerpo de la escena y escena del cuerpo, entrenamiento por acciones físicas y, bios escénico, eficacia simbólica.

The body in the edges The body of the scene and the scene of the body

Summary: Woven between the biologic and symbolic is the human adventure of the match and mismatch of an invisible image of the body and its visible presence on scene or the material nature of art. In the search for the invisible which organizes and determines the body we ran into corporal trainings by means of physical actions (Jerzi Grotowski, Eugenio Barba, Thomas Richards) to make it visible in the theatrical stage and in culture with the semiotic and ethnoscenological investigations from Edward T. Hall, Jean-Marie Pradier and others who from art and science make us reflect upon that match or mismatch. The meeting point is the imaginary edge of symbolic effectiveness where body and symbol make contact.

Key words: unconscious image of the body, choreography or cultural score, skene-kenos (greek for scene-body), biologic and semantic memory, body of the scene and scene of the body, physical actions training, scenic bios and symbolic effectiveness.

Todo lo que nos hace humanos, recuerdos, deseos, valores y conocimientos están tallados en una telaraña de 100.000 millones de neuronas donde cada una puede conectarse hasta con otras 10.000 (...) La neuroplasticidad que tiene el cerebro para adaptarse a los cambios o funcionar de otro modo modificando las rutas que conectan las neuronas.
KRELL, Horacio, Neuroplasticidad

Primero era lo mental que dirigía la búsqueda de las danzas, interpretaba mentalmente los cantos. (...) Después de un cierto momento, en la medida que el cansancio me agotaba, lo mental se pacificaba; era menos capaz de decir a mi cuerpo cómo interpretar el canto. Y entonces, por unos breves momentos, sentía como si mi cuerpo comenzara a bailar solo. El cuerpo conducía la manera de moverme, lo mental se volvía pasivo.

Thomas Richards, *Travailler avec Grotowski*, (p. 52.)

I. CUERPO Y ESCENA: ENCARNACION DE LO SIMBÓLICO

Escuchen la última frase del exergo del dramaturgo Thomas Richards: El cuerpo conducía la manera de moverme, lo mental se volvía pasivo. Es el espacio del encuentro entre la mente y el cuerpo a través de una imagen, no de cualquier imagen sino la que portamos de nuestro propio cuerpo. Para llegar a ese estado de cuerpo pensante se necesita de un largo entrenamiento en acciones físicas, como las llama Grotowski y otros dramaturgos, para diferenciarlas de acciones dirigidas desde la mente separada del cuerpo y para que esas ejercitaciones invisibles en taller produzcan una presencia escénica más fuerte, sensible y energéticamente del actor en el espacio de la representación.

Compañía de danza Terpsis
Entrevero / 2011
Bailarina: Lisbeida Rangel
Foto: Daniel Eduardo Peñaloza

Presencia escénica en un encuentro entre el talento o potencialidades escénicas intuitivas y entrenamiento técnico de acciones físicas, quiere decir que no siempre somos cuerpo o habitamos un cuerpo. Hay sujetos paradójicamente con cuerpo y sin presencia elaborada. Para conquistar esa presencia escénica, se necesita el entrenamiento corporal y las aptitudes que se orienten hacia un espacio de exploración de la imagen inconsciente del cuerpo para conocerse y de un entrenamiento para producir el encuentro entre las redes cenestésicas de todos los órganos de los sentidos, los movimientos de las estructuras osteomusculares y una imagen inconsciente y multisensorial del cuerpo en el cerebro y circuitos neuronales que pueden modificar nuestro sentido de presencia plena.

Para llegar a ese dominio de destreza corporal, el actor, bailarín, deportista o gimnasta, necesitan de un entrenamiento permanente para el dominio de procedimientos según las tradiciones corporales y escénicas para ir más allá de la separación entre la física del movimiento, la emoción y la abstracción de los pensamientos a través de la imagen.

0.1. Definición de la imagen inconsciente del cuerpo

El tema de los bordes puede tratarse desde el aspecto esencial de la creación de la presencia en la escena ampliando ese concepto hacia toda cultura y hacia la condición humana. Entre esos dos bordes: el cuerpo y la mente, el biológico y el simbólico, se sitúa la tensión de un espacio de encuentro en el imaginario donde se originan y desarrollan al mismo tiempo la corporeidad, los procesos semióticos y la comunicación. Desde ese espacio intermedio de la imagen se pueden plantear los encuentros y desencuentros que implican el imaginario. Esa imagen del cuerpo no es un dato anatómico sino que

es la huella estructural de una historia emocional de un ser humano. Ella es el lugar inconsciente (¿y presente dónde?) en el cual se elabora toda expresión del sujeto: lugar de emisión y de recepción de las emociones interhumanas fundadas en el lenguaje. (...) Es una estructura que emana de un proceso intuitivo de organización de fantasmas, de las relaciones afectivas y eróticas pre-genitales. Aquí fantasma significa memorización olfativa, auditiva, gustativa, visual, táctil, barestésica y cenestésica de percepciones sutiles, débiles e intensas, experimentadas como lenguaje de deseo del sujeto en relación a otro, percepciones que han secundado la variación de las tensiones experimentadas en el cuerpo, y especialmente entre éstas últimas, las sensaciones de aplacamiento y de tensión nacidas de las necesidades vitales. (DOLTO, Françoise. 1994. P.42).

La tensión de la imagen nace de necesidades biológicas, vitales, así también de acuerdo a las investigaciones científicas contemporáneas, las artes consideradas tan altamente simbólicas tienen matrices biológicas que siguen el principio de la neuroplasticidad cerebral que puede transformar circuitos neuronales y que con actividades de entrenamiento técnico pueden moldear la relación entre la imagen inconsciente del cuerpo y la imagen expresiva y mental a través del dominio de circuitos neuronales para obtener mayores rendimientos y reacciones expresivas en la escena de la representación.



Puopie danza contemporánea
Artemisa / 2011
Bailarina: Marisabel Gómez
Foto: Daniel Eduardo Peñaloza

Las tradiciones escénicas vienen de épocas inmemoriales y llegan hasta nuestros días demostrando esa necesidad que tenemos los seres humanos de ser estimulados con las representaciones escénicas, no solo por la creación artística sino también desde la ejecución, la participación o la expectación como estimulantes de la vida. El cuerpo humano es una construcción de la especie que con el uso del cuerpo como símbolo creó la representación escénica y otras artes- se dice que la danza junto a la música es el primer arte- o figura entre los primeros rasgos de la implicación entre esa construcción del arte y la construcción de humanidad.

La actividad que conocemos bajo nombre de entrenamiento escénico tiene sus raíces milenarias y, contemporáneamente busca el encuentro entre lo primitivo (sentido individual y cultural) y lo contemporáneo, como uniendo los dos bordes del tiempo, pero también trata de acoplar la imagen inconsciente del cuerpo con la presencia individual y actual, con las prácticas culturales contemporáneas de la cultura primaria como coreografías.

El encuentro y el desencuentro con nuestro cuerpo nos remiten a una carne historiada y en si misma escénica y obedece al principio de que todo lo que se vive en el instante se imprime en nuestros músculos que ya están cargados de todo lo que hemos vivido antes. (DULIEGE, Dominique (2002). p. 28). Inhibiciones y liberaciones, bloqueos desbloqueos, dolores y goces, habitan esos bordes de encuentro y desencuentro entre el cuerpo y la imagen. ¿Dónde duele en el miembro fantasma que ha sido amputado del cuerpo? Sigue doliendo en la imagen completa que la memoria biológica ha conservado y que retiene más allá de la razón o de la memoria semántica y consciente.

Toda la actividad de las artes escénicas es un resultado de un borde del inconsciente, de una memoria biológica o procedimental, donde recobramos imágenes que llegan al borde de la consciencia a través del cuerpo en que nos apoyamos para llegar a construir la escena de un recuerdo y simbolizar esas imágenes que pasan de la latencia inconsciente a la inlatencia. La pedagogía escénica es una exploración y entrenamiento de las potencialidades que se van descubriendo en el borde entre el inconsciente y la consciencia del cuerpo. Es pedagogía más allá de la palabra en los límites del cuerpo invisible de una memoria biológica que trata de articularse a los símbolos para ser parte o apoyo de la vida.



Puopie danza contemporánea / Medusa / 2011
Bailarina: Rosángela Gómez / Foto: Daniel Peñaloza

0.1. El cuerpo invisible de la escena

Cada cultura ha organizado esa presencia primero de acuerdo a las técnicas de cuerpo y luego de acuerdo a las tradiciones escénicas. Desde el origen de la humanidad, la escena existe y asombra que esos actos escénicos hayan sobrevivido hasta nuestros días. El cuerpo que hace visible la escena se ha creado desde una escena del cuerpo invisible. Esa postura metodológica invita a proponer una definición de esa ciencia etnoescenológica: como estudio en las diferentes culturas de las prácticas y de los comportamientos humanos espectaculares organizados. (PRADIER, Jean-Marie, 1996, *La scène et la terre, Questions d'ethnoscénologie*, p. 16). A pesar de las diferencias culturales existen principios escénicos transculturales así, por ejemplo, tanto el teatro griego como autores contemporáneos, plantean la noción del cuerpo invisible a los ojos del espectador o de un entrenamiento invisible y de un código coreográfico también invisible que organiza la comunicación cultural primaria, básico, primario, inconsciente que es corporal. Existe una escena que ha construido nuestro cuerpo a la par que existe una escena inconsciente de los cuerpos de una misma cultura. Esa imagen originaria y organizadora de nuestro cuerpo y de nuestra cultura es invisible a simple vista, pero puede hacerse visible en la exploración de nuestro cuerpo o en la investigación de prácticas corporales de una cultura.

Vamos a analizar un juego de palabras en la cultura helénica, donde pueden situar la relación estrecha entre el cuerpo de la escena en la representación y la escena del cuerpo que aparece en una imagen inconsciente o latente que debe ser elaborada por el cuerpo del actor en sus entrenamientos y ensayos para pasar del cuerpo invisible del entrenamiento a presencia escénica en la representación teatral. El sentido de escena en griego contiene los conceptos de un rescate de la invisibilidad de la escena personal y la creación de la escena de la representación desde esa imagen invisible recuperada de la latencia por el actor. Cito al autor francés Jean-Marie Pradier para referirme a esa cuasi-homonimia que permite explicar la escena invisible antes de hacerla visible el cuerpo del actor:

1. El término griego *skene* parece satisfactorio comprendiendo su historia, que lo ha conducido a asociar ciertas prácticas espectaculares. Originalmente, significa una construcción provisional, una tienda, un pabellón, una choza, una barraca. Después la palabra ha tomado el sentido de templo o de escena teatral. La escena (*skene*) era el lugar cubierto invisible a los ojos del espectador, donde los actores se ponían sus máscaras. (...) Los sentidos derivados son numerosos. (...)
2. La metáfora engendrada por el sustantivo femenino ha dado la palabra masculina *skénos*: el cuerpo humano, en tanto que el alma se aloja temporalmente. De alguna manera el "tabernáculo del alma", el hábitat de la psiché, el cuerpo del espíritu (Valéry). Ese sentido parece en los presocráticos. Demócrito y Hipócrates recurrieron a ese término (Anatomía I)- La raíz ha dado *skenoma* que significa también el cuerpo humano. En cuanto a los mimos, juglares y acróbatas, mujeres y hombres producían en el momento de las fiestas en las barracas provisionales *skenomata*, equivalente a teatros de ferias. (PRADIER, Jean Marie, 1996, *La scène et la terre. Question d'Ethnoscénologie*, p. 14)

La homonimia griega *skena-skenos* me permite organizar la exposición de la corporeidad escénica según esos dos párrafos de la cita.

0.3 Las tres partes de la imagen escénica.

El primer concepto es el término *skene*, la escena en griego, que es un término espacial que oculta el cuerpo del actor a la mirada de los espectadores, pero lo que me interesa señalar es algo común con la percepción del cuerpo cultural invisible en las investigaciones semióticas de nuestros contemporáneos del llamado grupo de la dimensión invisible y del grupo de dramaturgos del entrenamiento invisible. La exposición la haré en tres partes:

I. EL CUERPO DE LA ESCENA sintetiza la elaboración de la presencia del cuerpo en las artes vivientes como una construcción doble que reúne cuerpo biológico y entrenamiento técnico como manera de facilitar al actor bailarín la encarnación de lo simbólico en la representación espectacular.

II. LA ESCENA DEL CUERPO donde trataré de plantear el problema de la investigación de la organización escénica del cuerpo a partir de imágenes de la prehistoria e historia personal que el actor debe recobrar de sí mismo y que le sirve en la creación de situaciones y personajes. Desde otra perspectiva cultural, la escena del cuerpo está referida a las determinaciones corporales de la dimensión invisible que manifiestan las gramáticas inconscientes de la cultura primaria o corporal (Edward T. Hall y otros autores de la dimensión invisible).

III. LA LECTURA DE LA ENCARNACION SIMBÓLICA donde haré una propuesta de una unidad de lectura diferente a la unidad lingüística tomando en cuenta el desencuentro de los investigadores de la comunicación corporal con los de la comunicación verbal o lingüistas.

I EL CUERPO DE LA ESCENA

El cuerpo de la escena tiene sus matrices biológicas que involucran las aptitudes escénicas en etapas energéticas, pre-expresivas y preverbales de la memoria biológica o procedimental: Si convocamos el criterio de las inteligencias múltiples serían atributos escénicos que derivan de las inteligencias kinésica-cenestésica, espacial y musical. Si nos referimos de acuerdo a las memorias, la situaríamos entre la memoria biológica, corporal o procedimental y la memoria semántica. El entrenamiento escénico comporta las actividades que modulan la percepción de estímulos tanto los que entran como los que salen en una comunicación rítmica y motriz. La inscripción de huellas mnémicas de la pre-historia e historia personal no puede limitarse a la memoria semántica fijada en signos de una lengua o conceptos mentales, puesto que la memoria más determinante en la formación de las estructuras perceptivas y en las aptitudes de las artes –esas que organizan la memoria procedimental sin representación- son biológicas y anteriores al dominio del habla de una lengua.



Compañía de danza Terpsis
Entrevero / 2011
Ballerina: Lisbeida Rangel
Foto: Daniel Eduardo Peñaloza

Esas huellas corporales están más referidas al imaginario corporal mudo o a la latencia de la imagen inconsciente y multisensorial del cuerpo que a la lengua. Aunque esas huellas latentes puedan pasar al estado de inlatencia o de manifestación no consciente, al ser inducidas por medios expresivos, nunca llegan a ser completamente signos sino imágenes multisensoriales y murmullos de palabras, como los sueños.

Esa presencia escénica que cultiva y debe explorar el entrenamiento actoral no se reduce a lo visual sino que debe subrayar el aspecto global de las manifestaciones emergentes humanas, incluyendo dimensiones somáticas, físicas, cognitivas, emocionales y espirituales (PRADIER, Jean-Marie, *Ibid*, p. 17). Ese aspecto integral incluye como actividad prioritaria el trabajo de la presencia del cuerpo en la escena de la representación desde las acciones físicas (Stanilawski, Grotowski, Richards, Barba) que implicarían los entrenamientos corporales hacia acciones físicas para sacar al sujeto de lo discursivo mental hacia la búsqueda de las transformaciones necesarias para asumir el cuerpo pensante, como dirían algunos de los creadores contemporáneos.

Esos conceptos de acciones físicas, de pensar con el cuerpo, de las psicodinámicas de entrenamiento actoral, nos llevarían a las ambigüedades de la palabra cuerpo, de corporalidad y de corporeidad que exigen una redefinición del concepto cuerpo para ajustarlo al uso contemporáneo y a las implicaciones del sujeto en los entrenamientos actorales de la encarnación simbólica para mejorar la representación escénica de los actores.

Me gustaría precisar sobre el entrenamiento llamado de acciones físicas (Stanilawski, Grotowski, Barba) para relacionarlos con la corporeidad en el sentido de una acentuación sobre los aspectos neurobiológicos que intervienen en la escena y de aspectos psicogenéticos de las fijaciones biológicas de huellas sensoriales en la memoria procedimental sin representación, una especie de memoria biológica, primera, diferente a la memoria semántica. Esa memoria procedimental tiene relación con lo que los dramaturgos contemporáneos llaman fases preexpresivas o pre-lingüísticas, cuando tratan de conceptualizar las fases del desarrollo corporal en los métodos y técnicas escénicas que parten de fijaciones rítmicas y energéticas que fijarían en el inconsciente las huellas afectivas.

Esos aspectos comportan tres elementos: el bios escénico que se corresponde a los aspectos neurobiológicos de la actuación que tienen que ser explorados por el entrenamiento teatral, la presencia del cuerpo en la escena de la representación como efecto del entrenamiento por acciones físicas y la eficacia simbólica planteada por algunos autores que la relacionan con las curas chamánicas y psicoanalíticas (LEVI-STRAUSS, Claude, *Antropología Estructural*, C. X), como relación del cuerpo a un código informulado o implícito, pero aquí se plantearía respecto a la eficacia pedagógica del entrenamiento actoral.



Puopie danza contemporánea / Artemisa / 2011
Bailarina: Marisabel Gómez
Foto: Daniel Eduardo Peñaloza



Puropie danza contemporánea / Artemisa / 2011
Bailarina: Marisabel Gómez
Foto: Daniel Eduardo Peñaloza

1.1. El bios escénico y el entrenamiento invisible.

Cuando Jean- Marie Pradier habla de El ejercicio invisible del actor-bailarín se está refiriendo a un entrenamiento actoral que tiene efectos a niveles profundos neurobiológicos e inconscientes cuando se refiere a los efectos de los maestros de la escena en los actores:

No enseñan a actuar, a interpretar un papel, a revelar una personalidad original, sino a desarrollar ciertos reflejos, a condicionar una manera de pensar, a forjar un “comportamiento escénico” de base, una “presencia” lista para representar con eficacia personajes, conflictos y situaciones. Los ejercicios enseñan a pensar con el cuerpo completo, a comprometerlo todo, a reflexionar no solo con una parte del cerebro y del sistema nervioso sino con las tres partes que forman nuestra masa cerebral, no únicamente con el cortex, que permite la racionalidad y las asociaciones, sino también con las que dirigen las pulsiones y los distintos centros dinámicos y sensoriales. El ejercicio conduce al virtuosismo, etapa previa a la espontaneidad. La paciente incorporación de una inteligencia física y mental ofrece la libertad a partir de la cual el actor estará en condiciones de elaborar su imaginario. (PRADIER, Jean-Marie, 2007, “El ejercicio invisible”, in El training del actor).

La relación de la ejercitación con la representación teatral no es directa sino que va más allá de un rol asignado a un actor en el sentido de desarrollar reflejos y de transformar las maneras de pensar. El entrenamiento escénico inserta un efecto de libertad corporal donde el actor estará en condiciones de elaborar su imaginario. La incorporación de la inteligencia física a una acción que compromete a todo el cuerpo hace pensar en la inteligencia kinesico-cenestésica de Gardner y a todas las partes del cerebro comprendiendo los circuitos sensoriales y dinámicas multisensoriales cerebrales. Es, como dice el autor, una incorporación de la inteligencia física (¿se tratará de la inteligencia corporal de Howard Gardner común a actores, bailarines, arquitectos y astronautas?) y mental para establecer las condiciones en que el actor puede elaborar su imaginario. El cuerpo de la escena se elabora creativamente a partir de la escena del cuerpo, revelada o descubierta y re-elaborada como creación escénica. En tanto que arte es una elaboración simbólica desde el espacio donde se revela lo imaginario para hacer del cuerpo un espacio de encarnación de lo simbólico en el lugar viviente de la representación escénica.

Cuando digo que es encarnación de lo simbólico me refiero a que el teatro contemporáneo no es realista sino que trabaja todo lo que mueve intensamente el máximum interior desde las acciones físicas, como las llama Grotowski, cuyo fin no es llegar al gesto ordinario ni realista ni natural sino a la expresión primaria. Esa expresión está determinada por los impulsos internos y primarios para integrar las acciones físicas a otro nivel eliminando lo natural o lo ordinario que pueda oscurecer la significación de lo que se quiere transmitir en la escena.

1.2. La presencia escénica

La encarnación simbólica se encuentra en el comportamiento escénico, en la presencia y la eficacia representativa que estarán en ese paso de pensar con el cuerpo y no con las palabras o conceptos. El significado de la palabra presencia toma otro sentido cuando se refiere a la permanencia o aparición escénica del cuerpo del actor que no necesariamente sea aparecer únicamente en físico sino al formar parte de él una adquisición del ser del sujeto, donde la presencia escénica se convierte en un símbolo notable que reúne la emoción y la comunicación. No depende del sentido español de la expresión estar presente, cuyo sentido refiere a algo pasajero de un estar allí en un lugar, sino que tener presencia como un atributo permanente. En español se traduciría por el verbo ser presencia o tenerla (el actor es cuerpo de presencia).

Agregándole el atributo de escénica, tener presencia escénica está más allá de ocupar un espacio en el escenario que, en otras palabras, se connota con conceptos mágicos difíciles de definir en las expresiones sinónimas tan castizas como tener ángel o duende. Tener presencia es poder integrar el imaginario al simbolismo actual de nuestra presencia en la representación. Uno de los participantes de un taller, en la Universidad de Yale, nos describe la entrada de uno de esos maestros de acciones físicas (Ryszard Cieslak), alumno de Grotowski, al espacio donde se daría el taller de arte dramático:

...cuando Cieslak entró. Prácticamente me caí de la silla, nunca había sentido una tal presencia en ninguna persona, "Dios mío, es un dinosaurio, gentes así ya no existen. Camina como un tigre". Cieslak se sentó y con su sola presencia comenzó a imponerse y a dominar nuestra clase. (...) Por su sola presencia y casi completamente en silencio, despojó al profesor de arte dramático de su autoridad. (...) El periodo de trabajo con Cieslak me abrió los ojos y el cuerpo: ese fue el aperitivo de otra posibilidad que tuvo un efecto profundo sobre mi inconsciente. Comencé a tener muchos sueños salvajes y coloreados. Por ejemplo, soñaba que trabajábamos y que la sala se incendiaba. Debíamos saltar por las ventanas, pero no estaba aterrorizado por las llamas (RICHARDS, Thomas, 1995, *Travailler avec Grotowski*, p. 37).

El trabajo actoral de la presencia por las acciones físicas llega a cubrir más allá de la escena teatral, es un abre-ojos y un abre-cuerpos, cuyos efectos tienen repercusiones a nivel profundo a partir de la presencia del maestro inductor escénico en los otros. Para intensificar el sentido de la presencia corporal en los espacios, dentro y fuera de la representación, se hace necesaria una experiencia de descubrimiento en el propio cuerpo del actor. Se trata de una revelación personal que repercute en la creatividad escénica. Tenemos que situar esa corporeidad en esa escena de las artes vivientes de acuerdo al modo específico de información sensorial de la representación cuya intensidad contrasta con el contexto cotidiano menos intenso en su expresión. Esa intensidad no viene de la nada sino del dominio sobre el cuerpo, sobre lo imaginario o de las imágenes que puede haber fijado el actor de su propia experiencia de la vida para que sean la base de la elaboración creativa de la escena.

Esa intensidad escénica nos remite más al simbolismo inconsciente de imágenes corporales y simbólicas como nutrientes de la creatividad. Sobre todo, en las artes escénicas contemporáneas encontramos un modelo de teatro y de danza mucho más corporal y físico que verbal, cabalgando entre bordes de varias artes como el caso de Pina Bausch, Eugenio Barba y Jerzy Grotowski, donde en muchas de las representaciones se integra la voz cantada, el ritmo y la música, tratando de hacer la integración o el encuentro de diversas técnicas artísticas en las acciones teatrales como en muchas de las milenarias tradiciones escénicas no occidentales.

Muchas veces emplean el término de un perfil profesional común del actor/bailarín para señalar ese teatro físico. Las consecuencias que esa postura implican, en el uso teatral, secuencias de acciones físicas que pueden considerarse cercanas a la danza, aunque más libres que la fijación coreográfica. Así, por ejemplo, podemos escuchar las confesiones de un alumno de Grotowski sobre esa entrada del cuerpo al entrenamiento actoral de la escena:

Dicho de otra manera, el cuerpo y lo mental cumplirían sus propias tareas, dejando a las emociones el espacio para reaccionar naturalmente. El primer factor de orden era mi cuerpo. Su corriente orgánica comenzaba a hablar bastante fuerte para que lo mental no pueda hacerse fuerte para bloquearlo o entrabararlo tan fácilmente. Y lo mental comenzaba a aprender en qué momento estar pasivo, o hablar positivamente, con el fin de desbloquear el proceso del cuerpo, vigilando al mismo tiempo que la situación sea mantenida. Con otras palabras, lo mental comenzaba a aprender que no era el único soberano, que el cuerpo tenía también su propia manera de pensar, si lo mental lo dejaba hacer su trabajo. En la medida que lo mental aprendió a ser más pasivo, mi cuerpo tenía el campo libre para ser activo y como había estado acurrucado sobre una silla tanto tiempo en nuestro llamado sistema educativo, desde que encontró un canal abierto tomó la delantera. Estaba hambreado por tener un campo de actividad de él. (RICHARDS, Thomas, 1995, *Travailler avec Grotowski*, p. 116).

Podemos hacer aquí una conclusión parcial de esta parte diciendo que el cuerpo de la escena es el resultado de una experiencia de la escena del cuerpo cuyas acciones físicas inducen la actuación desde una implicación liberadora del cuerpo expresivo. En un difícil aprendizaje, el efecto fundamental que concierne la relación cuerpo-mente: Cierro esta parte de la presencia con una opinión sobre la calidad de esa presencia, tal como nos la refiere uno de los alumnos respecto al maestro:

Un punto de extremo interés para mí, que note durante el stage, fue la cualidad de la presencia de Grotowski. Cuando estaba en el espacio de trabajo sentía un cambio considerable en el espacio mismo. No puedo explicar esto con palabras. Pensaba que quizás estaba nervioso, al estar frente a un hombre renombrado. Pero no. Podía sentir siempre cuando me miraba, como si sus ojos tocaran. (RICHARSONS, Thomas, *ibid*, p. 51).

El texto sobre el texto de Grotowski y el cambio del espacio mismo ante su presencia viene a plantear una situación muy semejante al skena-skenos, escena-cuerpo de los griegos. Esa cualidad de la presencia que influye en la percepción del espacio es lo que el autor logra como la construcción de un nuevo espacio, sea pedagógico o creativo, a partir de su presencia del actor o del maestro, como si el cuerpo fuera la escena y la escena el cuerpo.

Puopie danza contemporánea
Artemisa / 2011
Bailarina: Marisabel Gómez
Foto: Daniel E. Peñaloza



1.2. La eficacia escénica.

La eficacia simbólica es un término que procede del psicoanálisis, de la sociología y de la antropología. La eficacia ha sido relacionada desde Marcel Mauss a las técnicas de cuerpo, con Levi-Strauss a la eficacia simbólica de la curación shamánica y psicoanalítica, y en los dramaturgos, con las técnicas de acciones físicas del entrenamiento escénico. Aunque los autores hablan de método de acciones físicas, ese concepto no debe confundirse con el movimiento o simplemente las actividades. Cuando Grotowski habla de acciones recurre a ejemplificarlo con actuaciones sobresalientes de un cuerpo historiado:

Si alguien se recuerda de algo, observen lo que pasa con su cuerpo. (...). Eso parecía muy importante: el recuerdo localizado en un espacio; y casi imperceptiblemente, pero claramente, su cuerpo se orientaba hacia ese lugar. Cumplía con todos los detalles físicos con la intención de recordar un hecho olvidado, y veíamos a alguien a punto de recordarse de algo. (...) “Las actividades no son acciones físicas”, repetía a menudo Grotowski. Después demostró la diferencia entre actividades físicas y acciones físicas. (RICHARDS, Thomas, *ibid*, p. 63).

Esas acciones físicas tienen más que ver con las técnicas implícitas de cuerpo en las tradiciones culturales que con las técnicas explícitas. Quiero recordar ese concepto de Mauss y comenzar con el término de eficacia con un texto que tiene relaciones con esas acciones rituales de pueblos “primitivos” de los cuales quiero marcar algunas semejanzas con lo contemporáneo y con ciertas afirmaciones de Grotowski:

...a propósito de todas las nociones concernientes a la fuerza mágica, la creencia en la eficacia no solamente física, sino oral, mágica, ritual de ciertos actos. Aquí yo estoy quizás más seguro sobre mi terreno que sobre el terreno psico-fisiológico de los modos de caminar. (...). Uno de los rituales de caza, observado hace cien años, es la persecución del perro salvaje, el dingo, en las tribus de alrededor de Adelaida. El cazador no deja de cantar la fórmula siguiente:... (...) Acto técnico, acto físico, acto mágico-religioso son confundidos por el agente. (MAUSS, Marcel, 1950, *Sociologie et anthropologie*, p. 370)

Primeramente, el cazador hace una proeza física, como efecto de la eficacia, al forzar la marcha y mantenerla con esa energía, pero a su vez mantiene una fórmula cantada donde un estribillo de la palabra golpeale introduce las modalidades mágicas del golpe: con las plumas de águila, con la cintura, con la banda de la cabeza, con la sangre de la circuncisión o del brazo o de la menstruación, etc. La eficacia de las técnicas está relacionada con el cuerpo de los procesos primarios o primitivos y con lo simbólico desde la definición de Mauss: el acto tradicional eficaz no es diferente al acto mágico, religioso, simbólico. En el caso de la eficacia del entrenamiento teatral, seguiré con la metáfora pedagógica de la cacería tal como está evocada por el propio Grotowski cuando habla de la posición primaria, para no decir “primitiva”, y los movimientos para poner el cuerpo en alerta con todos los sentidos:

¿Por qué un cazador africano de Kalahari, un cazador francés de Saintonge, un cazador bengalí o un cazador huichol de México adoptan –cuando cazan– una cierta posición del cuerpo en la cual la columna vertebral está un poco inclinada, las rodillas un poco flexionadas, posición tenida en la base del cuerpo por el complejo sacropélvico? Y ¿por qué esa posición no puede entrenar más que un solo tipo de movimiento rítmico? Y ¿por qué ella es utilizada por una manera de caminar? Hay un nivel de análisis muy simple, muy fácil: si el peso del cuerpo porta sobre una pierna, en el momento de desplazar la otra pierna no hará ruido, y también os desplazaréis de manera continua muy lenta. (...) Pero eso no es lo esencial. Lo esencial, es que existe una cierta posición primera del cuerpo humano. Es una posición tan antigua que quizás era esa, no solo la del *Homo sapiens*, sino también del *Homo erectus*, y que concierne la aparición de la especie humana. (GROTOWSKI, Jerzy, “Tu es fils de quelqu'un”, cit. por RICHARDS, Thomas, 1995, *Travailler avec Grotowski*, p. 95).

A pesar de tratarse de autores contemporáneos, la búsqueda de lo primero, lo primario o primitivo nos lleva a una postulación de una posición corporal básica que debe incidir en la eficacia técnica de las acciones físicas. El texto nos lleva hacia las primeras posturas en el Homo erectus que nos lleva, a su vez, a dinámicas vocales, rítmicas y dancísticas de las tradiciones milenarias que conservan cantos y movimientos primarios o primitivos. En la descripción de un taller encontramos expresiones dirigidas por asistentes haitianos del maestro:

Aunque los asistentes de Grotowski venían de países diferentes, el stage estaba focalizado sobre ciertos cantos haitianos tradicionales, ninguna improvisación nos era permitida en cuanto a las melodías. (...) Pasamos muchos días solamente a aprender las melodías. Después aprendimos a cantar en ritmo y hacer resonar la sala de una manera específica con la voz. Practicábamos esos elementos muchas horas al día. Trabajábamos sobre dos danzas que iban acompañando los cantos. Tiga (Jean-Claude Garoute) y Maud, los asistentes haitianos de Grotowski, nos confrontaron con los rigores del oficio performativo. Antes que tuviéramos oportunidad de improvisar, habíamos completamente memorizado y absorbido los cantos. Improvisar quería decir guardar el canto y la danza específica sin alteraciones, improvisando solamente nuestros desplazamientos en el espacio y en el contacto con las personas. (RICHARDS, Thomas, p. 49-50)

La eficacia del entrenamiento hace pensar en una búsqueda que concierne un espacio de actuación intermediario o de encuentro entre impulsos primeros o primarios inducidos por ritmos y melodías milenarias y una estética teatral contemporánea intercultural como la de Grotowski, cuyo primer libro se llamaba: *Alla ricerca del teatro perduto* (Marsilio, Padua, 1965).

Anteriormente a Grotowski, esa misma intención la encontramos en danza con la expresión primitiva de Katherine Dunhan quien hizo sus primeros aprendizajes en Haití y del maestro haitiano HERNAN DUPLAN, su discípulo haitiano, que se asemejan al entrenamiento dado en el taller de Grotowski por los haitianos TIGA Y MUD. El cuerpo de la escena contemporánea es el resultado de investigaciones de técnicas interculturales donde podemos encontrar las asiáticas (caso de los primeros entrenamientos basados en técnicas de yoga llamado entrenamiento psicodinámicas por Grotowski) y así mismo posteriormente con técnicas afroamericanas. Concluyo esta primera parte con la pregunta pertinente: ¿ese entrenamiento escénico con posturas, movimientos y ritmos de pueblos con tradiciones escénicas milenarias inducirá a la búsqueda de una escena primaria o primitiva en el cuerpo de los actores? Sabemos que la meta es encontrar un inductor que por acciones físicas los lleve a un estado superior de consciencia donde se incluye la dimensión somática y semiótica que en algunos de los textos de Grotowski llama con el concepto de corporeidad antigua:

Uno de los accesos a la vía creativa consiste a descubrir en si mismo una corporeidad antigua a la cual se está relacionado por una relación ancestral fuerte. No se encuentra entonces en el personaje ni en el no personaje. A partir de detalles, podemos descubrir en nosotros mismos otro- el abuelo, la madre. Una foto, el recuerdo de arrugas, el eco humano de un color de la voz permite reconstruir una corporeidad. Primero la corporeidad de alguien conocido, y luego más y más lejos, la corporeidad de un desconocido. ¿Es verdadera o no? Quizás ésta no es como era, pero que hubiera podido ser. Puedes llegar muy lejos atrás como si la memoria se despertara. Es un fenómeno de reminiscencia, como si se recordara un performance del ritual primario. Cada vez que yo descubro algo tengo la impresión que es de lo que yo me acuerdo. Los descubrimientos están detrás de nosotros y es necesario hacer un viaje hacia atrás para llegar hasta ellos. El alcance- como en el retorno de un exilado- puede tocar algo que está más ligado a los orígenes, pero tengo la osadía de decir, en el origen. (GROTOWSKI, Jerzy, 1988, "Le performer", p. 56, cit por RICHARDS, Thomas, *ibid*, p. 130)

La vía creativa del actor es un encuentro consigo mismo descubriendo la corporeidad antigua, emocional, en una relación fuerte con los ancestros. Conociéndose a sí mismo, conoce la corporeidad de los otros y de la humanidad. El cambio de esta postura es el alejamiento al realismo o crear la escena desde lo real, mientras que para Grotowski el método de acciones físicas tiene como fin encontrar algo que es un descubrimiento personal para quien actuará. La escena es el espacio del encuentro. Dentro del entrenamiento existe un apoyo a la transformación y un fenómeno que se siente y puede verse en la presencia escénica como un cuerpo transformado y que a su vez transforma el espacio. Hecho notable y visible en una manifestación conjunta entre el descubrimiento personal, el don y el rigor referido al personaje de un actor:

¿Por qué pienso de él que era un gran actor, tan grande que, en otro dominio del arte sería, por ejemplo, Van Gogh? Porque ha sido encontrar la conexión del don y del rigor. (...). Hay algo de misterioso detrás de ese rigor que se presentaba en relación con la confianza. No fue, atención, un don del público, que hemos considerado en su conjunto como un putanismo. No. Era el don de alguna cosa que es mucho más alto, que nos supera, que está encima de nosotros, y también podríamos decir, era el don de su trabajo, de nuestro trabajo, el don a nosotros dos (...). (GROTOWSKI, Jerzy, El príncipe Constante de Ryszard Cieslak, cit por RICHARDS, Thomas, Ibid, p. 45)

Es el mismo reconocimiento de la confianza del cazador por parte de Mauss:

Pero lo que queremos asir ahora, es la confianza, el momentum psicológico, que puede relacionarse a un acto de resistencia biológica obtenido gracias a palabras y a un objeto mágico. Acto técnico, acto físico, acto mágico-religioso, confundidos por el agente. (MAUSS, Marcel, Ibid, p. 371)

Mauss y Grotowski concluyen respecto a la eficacia con ese momento de la confianza donde todo parece integrarse en una misma escena.



Puopie danza contemporánea / Artemisa / 2011
Bailarina: Marisabel Gómez / Foto: Daniel Eduardo Peñaloza

II LA ESCENA DEL CUERPO

La visibilidad del cuerpo escénico, en la representación contemporánea, depende de una transformación corpomental y de la recuperación imaginaria de una corporeidad antigua. El actor crea un vínculo con otra escena no visible resguardada en su memoria. Ese entrenamiento por las acciones físicas, en la técnica de Grotowski, busca construir los puentes imaginarios para recuperar una escena interior que no se identifica ni con los entrenamientos de corriente psicocentrista (Lee Strasberg) ni con la educación física de algunas de las escuelas o academias de teatro (Jacques Copeau le confió la preparación corporal al teniente Hebert). Lo esencial del método de acciones físicas es que tiene relevancia por comprender una escena integral interna que es recapturada de la memoria determinando una situación integral donde se mueve el actor transformado por esa memoria. La escena interior de la cual estamos hablando se centra en la búsqueda de un estado especial o extraordinario que permita pensar con el cuerpo. Esas exigencias de encontrar la escena interior como base de la elaboración de un rol actoral van de acuerdo con la preocupación de las ciencias humanas contemporáneas:

La perspectiva etnoescenológica se opone al pensamiento dualista según la cual se concibe actividades simbólicas sin cuerpo, y actividades corporales sin implicación cognitiva y psíquica. (PRADIER, Jean-Marie, 1995, "L'Ethnoscénologie: la profondeur des émergences", *La scène et la terre*, p. 18).

Dentro de esa perspectiva etnoescenológica, cuando se declaran varios puntos que debe comprender esa ciencia uno de ellos está consagrado a eso mismo que tratan los dramaturgos:

La toma en consideración de la historia sinuosa y múltiple del cuerpo, portadora y procreadora de las representaciones y de las técnicas, de los códigos, de los modos y de los modelos que generan y regulan las actitudes y los comportamientos de los individuos en la sociedad. (Ibid).

Me interesa descollar esa historia del cuerpo, portadora y procreadora de las representaciones. Me referiré a la escena tanto desde el punto de vista teatral como cultural como revelación de la imagen invisible de la escena del inconsciente. Para la escena teatral me voy a servir de datos contenidos en la biografía profesional del alumno de Grotowski, Thomas Richards, en *Travailler avec Grotowski. Sur actions physiques*, mientras para el otro cuerpo invisible que organiza la cultura me remitiré al libro *Más allá de la cultura* de Edward T. Hall. Se trata, en ambos casos, de hacer visible una organización invisible del cuerpo, sea de la memoria personal del actor o de la reconstrucción de la memoria cultural por investigación de las prácticas corporales o no verbales. Así, como existe una memoria corporal implícita en los individuos de la cual no podemos ser conscientes, pero sí hacerla más consciente con base a una exploración con acciones físicas, sucede lo mismo en la dimensión cultural cuando los autores de la dimensión invisible descubren un código coreográfico implícito, que organiza la cultura corporal o primaria.

La exploración a través de las acciones físicas por el actor para encontrar la escena interior e investigación de los semiólogos de los comportamientos culturales para revelar la coreografía o danza de la vida vienen a fundamentar, sobre el plano del arte y de la ciencia, la relación o juego tan antiguo del origen del teatro del cuerpo-escena, del skenaskenos, del pensamiento griego. Se trata de un cuerpo humano con una escena inscrita que revela su propia imagen individual y cultural.

0.1. La memoria o las memorias.

¿Qué memoria trabaja el actor con las acciones físicas? No poseemos una sola memoria, sobre todo cuando las huellas se inscriben en diversos tiempos. No siempre la memoria de las palabras coincide con la memoria del cuerpo o de las imágenes. Para tratar la memoria de la escena del cuerpo me serviré de un planteamiento del psicoanalista sobre la construcción de la identidad narrativa:

La narración se convierte en una labor de atribución del sentido. (...) La metamorfosis que transforma el acontecimiento en relato se realiza por medio de una doble operación: la de colocar los acontecimientos en una esfera exterior a nosotros mismos y la de situarlos en el tiempo. La persona que escucha la historia debe estar allí y callarse. A veces ese testigo solo existe en la imaginación del herido (...) Esa exposición sitúa en el pasado el acontecimiento destacado que nos ha marcado: (CYRULNIK, Boris, *El amor que nos cura*, p. 37).

Un actor y un espectador. Representar la escena, aunque fuese corporalmente, es colocarla en el exterior y organizar la temporalidad en secuencias o escenas. Lo que sigue a esta exposición es una cita de L. Marin que permite relacionarla propiamente con la escena de la representación:

“Este es el precio que ha de pagarse para que el pasado, lo ausente, lo muerto puedan regresar al mundo presente de los vivos, al escenario del texto y de las imágenes, del escenario de la representación y en tanto que re-presentación” (MARIN, L., *De la representación*, Paris, Seuil, 1994, p. 169, citado por RICHARDS, T, *ibid*).

El psicoanalista parte de la construcción de la identidad narrativa entre dos memorias: una memoria biológica, corporal o procedimental y una memoria semántica que pudiésemos llevar a la escena teatral donde se juntan el cuerpo y la palabra. Las acciones físicas buscan la conexión con experiencias primeras de una corporeidad antigua, prelingüísticas o pre-expresivas. Así la memoria teatral busca la conexión del cuerpo con la memoria de las escenas inscritas en el cuerpo. Al evocar el taller donde los asistentes haitianos proponen una postura corporal y la melodía, el canto y el ritmo a partir de las cual inducen las improvisaciones de los actores, esa memoria va más allá del recuerdo personal y busca contactar la memoria esencial de una teatralidad humana que emerge desde el fondo de la naturaleza de la humanidad como un legado de ese *Homo erectus*, citado por Grotowski, como si el teatro mantuviera no solo una memoria personal, sino los ritos de las artes vivientes mantenidas por tradiciones milenarias de ciertos pueblos que las hacen llegar hasta nuestros contemporáneos.



0.1. Recuerdo

La memoria es una construcción humana que se hunde en los aprendizajes biológicos, pero mantenidos a su vez por los afectos y los encuentros que nos llevan a la autorepresentación en presencia y de las imágenes de los otros que puede hundirse en el olvido o, al contrario, reforzarse o metamorfosearse con el tiempo. El teatro trabaja entre la aparición y la desaparición del fantasma, entre la presencia y el olvido, entre la libertad y el destino, para llegar hasta eso que puede no tener representación sino que es recuerdo solo de otro cuerpo de una modalidad, afectiva, de un proceder, como cuando decimos que alguien tiene sentido del espacio, del ritmo, del color. Capturar esa representación de uno mismo en imágenes es atrapar el recuerdo o reminiscencia. Como una cacería de imágenes, las acciones físicas (posturas, movimientos, niveles), pueden ayudar a capturar esos recuerdos inducidos por imágenes que advienen con el cuerpo situándose entre las dos memorias:

Este tipo de aprendizaje constituye una memoria sin representación y consiste en la adquisición de una soltura corporal o mental que no necesariamente es consciente. Se trata de una memoria procedimental en que la zona neurológica del córtex que procesa un determinado tipo de informaciones visuales, sonoras o cinestésicas es moldeada por las informaciones sensoriales. De este modo, el cerebro se vuelve predominantemente sensible a este tipo de informaciones, las cuales, al haber sido percibidas en un estadio precoz, hacen que ese cerebro adquiera la capacidad de percibir las mejor que las demás. (Cyrułnik, Boris, 1995, *El amor que nos cura*, p. 84)

Este texto de la memoria procedimental sin representación lo pudiese poner en relación con la metodología de las acciones físicas de los dramaturgos, con teoría de las múltiples inteligencias de Howard Gardner sobre los dones o facultades escénicas o a experiencias integradas a través del arte (Patricia Stokoe). Esa soltura corporal y mental recuerda el comienzo de pensar con el cuerpo y...

Podemos aplicar el mismo razonamiento a los acontecimientos históricos que constituyen nuestra identidad narrativa. Sin embargo a este nivel de la construcción de la personalidad, nuestra memoria no es biológica, es episódica y semántica, y por lo tanto, forzosamente consciente. Esta "autobiografía" está constituida por recuerdos de imágenes y de anécdotas ubicadas en el tiempo y en la relación. Esta memoria permite una representación de sí que puede evocarse deliberadamente. (Cyrułnik, Boris, 1995, *El amor que nos cura*, p. 84).

El método porta el nombre de acciones físicas, comporta el encuentro o síntesis de técnicas de las experiencias integradas entre la danza, teatro, canto y música, recurrimos a la preparación del espectáculo desde el cuerpo invisible donde recurre a recuperar una escena de su memoria con un amplio espectro de asociaciones multisensoriales. Esas imágenes son como las huellas de una persecución que orientan al actor-cazador en el bosque del imaginario hacia la escena buscada y encontrada, donde el actor se dedica a pulir o a trabajar "asociativamente desde su memoria corporal. Dos ejemplos pueden testimoniar del trabajo del recuerdo de la escena del cuerpo al cuerpo de la escena de la representación:

a) Es ahora cuando comprendo la clave del éxito de Cieslak en esta transformación. Había recobrado la corporalidad exacta de un niño, el proceso físico que sostenía ese grito de niño. No buscaba el ser emocional del niño, sino más bien su cuerpo, se recordaba de las acciones físicas del niño. (RICHARDS, Thomas, 1995, *Travailler avec Grotowski*, p. 10)

b) Todo el rol ha sido fundamentado sobre el tiempo muy preciso de la memoria personal relacionada con el período en que era adolescente y donde tuvo su primera y grande experiencia amorosa. (RICHARDS, Thomas, *Ibíd.*, p. 44).

Las prácticas de entrenamientos actorales, en la contemporaneidad, hacen descollar que se trataría de liberar el cuerpo del dominio de lo mental discursivo donde las cosas no son percibidas directamente, como un niño, sino como signos de un catálogo de lo que sentimos ya familiar (RICHARDS, Thomas, 1995, *Travailler avec Grotowski*, p, 30). En el primer caso podemos pensar en la primera memoria procedimental de un niño y; en el segundo ejemplo, al hablar de la primera experiencia amorosa podemos relacionarla con la primera experiencia fijada en el inconsciente. Recobrar la corporalidad es recobrar las imágenes propias del imaginario del actor que somos. Si seguimos con las metáforas de la caza, la escena del cuerpo aparece no como resultado de la acción física ordinaria en sí misma, sino como el efecto de las acciones físicas del entrenamiento que induce a un encuentro extraordinario con la memoria primera. La escena interior e imaginaria se revela como si se tratara de la aparición de una presa posible. O se captura a tiempo de pasar del imaginario al símbolo o huirá en el flujo imaginario para perderse por siempre. Es un tiempo corto cuando pasa de la escena recobrada a la improvisación. A partir del encuentro el actor comienza su trabajo de Las prácticas de entrenamientos actorales, en la contemporaneidad, hacen descollar que se trataría de liberar el cuerpo del dominio de lo mental discursivo donde las cosas no son percibidas directamente, como un niño, sino como signos de un catálogo de lo que sentimos ya familiar (RICHARDS, Thomas, 1995, *Travailler avec Grotowski*, p, 30). En el primer caso podemos pensar en la primera memoria procedimental de un niño y; en el segundo ejemplo, al hablar de la primera experiencia amorosa podemos relacionarla con la primera experiencia fijada en el inconsciente.

Recobrar la corporalidad es recobrar las imágenes propias del imaginario del actor que somos. Si seguimos con las metáforas de la caza, la escena del cuerpo aparece no como resultado de la acción física ordinaria en sí misma, sino como el efecto de las acciones físicas del entrenamiento que induce a un encuentro extraordinario con la memoria primera. La escena interior e imaginaria se revela como si se tratara de la aparición de una presa posible. O se captura a tiempo de pasar del imaginario al símbolo o huirá en el flujo imaginario para perderse por siempre. Es un tiempo corto cuando pasa de la escena recobrada a la improvisación. A partir del encuentro el actor comienza su trabajo de elaboración de la actuación, que va desde el entrenamiento del cuerpo invisible, a la improvisación privada o ante otros actores antes de aparecer ya elaborada como presencia escénica visible en el espectáculo visible a los ojos de los espectadores.



Puopie danza contemporánea / Artemisa / 2011
Bailarina: Marisabel Gómez / Foto: Daniel Peñaloza

Prefiero llamar corporeidad a ese cuerpo de exploración del recuerdo a partir de una de las tantas definiciones de este concepto: La corporeidad es la realidad y origen de la comunicación a través de ella se puede perfilar nuestra imagen (Paredes Ortiz, 2003). Si a través de la corporeidad se perfila nuestra imagen de nuestra realidad y origen de la comunicación es porque las vivencias y experiencias imaginarias permiten ser originales llegando al encuentro de ese registro de lo pre-expresivo y pre-lingüístico anterior al signo que se encuentra resguardado en imágenes dentro de la memoria procedimental o biológica del cuerpo.

0.1. Asociaciones

Haber encontrado el cuerpo de la escena, en el perfil de nuestra imagen, no significa tener el todo. Es solo capturar la imagen que servirá de material de asociaciones que no pueden quedar fragmentadas sino estructuradas en la organización simbólica de la representación. No es una imagen objetiva, sino esa imagen que filtra la corporeidad de una carne historizada y semiotizada hasta en lo orgánico o lo biológico. Para el psicoanalista francés Boris Cyrulnik las imágenes inconscientes pueden estar enterradas u olvidadas, pero un núcleo de la película referente del propio sujeto puede ser recuperado a través de las formas indirectas de las artes. Quien dice imagen quiere decir una lógica asociativa con imágenes multisensoriales de otros lenguajes que será necesario explorar, no solo visualmente, sino en todos sus contenidos e informaciones. Daré el ejemplo, sin embargo, de una asociación insistente que se encuentra tanto en el teatro como en la ciencia referente a la partitura actoral, personal, y cultural o escénica

Grotowski subraya siempre que el trabajo del actor sobre las acciones físicas es la llave de su oficio de actor. Un actor debe ser capaz de ejecutar la misma partitura numerosas veces y debe hacerla cada vez viviente y precisa. ¿Cómo puede llegar a eso? ¿Qué es lo que el actor puede fijar, volver seguro? Su línea de acciones. Eso se vuelve como la partitura de un músico. La línea de acciones físicas debe ser elaborada en detalle y completamente memorizada. El actor debe haber absorbido esta partitura a tal punto que no tiene necesidad de pensar qué hacer después. (RICHARDS, Thomas, *ibid*, p. 64).

Cuando se habla de asociaciones podemos pensar en la naturaleza multisensorial e inconsciente del cuerpo y del cerebro que permite sinestésicamente asociar imágenes de diversos lenguajes. Una acción física puede remitir a un ruido o sonido, un olor, color o textura, a la entonación o música de una palabra. Pero el método de Grotowski, hace hincapié en la partitura corporal, pero eso remite a una creación multisensorial, comprensión y descubrimiento personal, que la vía asociativa ayuda a construir y a perfeccionar para hacer viviente y repetible esa acción física:

Comenzaba a realizar cuán grande es la distancia entre el hecho de comprender algo solamente con lo mental y el hecho de hacer algo. Conocer algo es de otro tenor, ligado a la capacidad de hacer, de poner en práctica. (RICHARDS, Thomas, *ibid*, p. 65)



Compañía de danza Terpsis
Entreverao /2011
Bailarines: Lisbeida Rangel
y Oswaldo García
Foto: Daniel E. Peñaloza

Podemos señalar, de acuerdo a la cita, que la asociación con la partitura desde el método de las acciones físicas permite llegar a la elaboración de la representación teatral. Uno de los alumnos de Grotowski nos señala ese paso:

Nos dijo que si queríamos transformar esa improvisación en espectáculo, cada uno de nosotros debía de tomar un cuaderno, dividir la página en dos columnas, y escribir en una, lo más precisamente posible, todo lo que había hecho durante la improvisación; y en la otra columna, escribir todo lo que había asociado interiormente: todas las sensaciones físicas, las imágenes mentales y los pensamientos, la memoria de los lugares y de la gente: Comprendí cuando Cieslak habló de “asociaciones”, lo que quería decir: “Cuando estáis haciendo vuestras acciones, al mismo tiempo el ojo de vuestro mental ve alguna cosa, como si el rayo de un recuerdo os atravesara”. Dijo que con todo lo que habíamos escrito, seríamos capaces de reconstruir, memorizar y de rehacer la improvisación que acabamos de realizar. Después podíamos trabajar esa estructura, modificarla y perfeccionarla hasta que se volviese un espectáculo. (RICHARS, Thomas, *ibid*, p. 39).

Si hablamos de los encuentros, la transformación de la imagen recobrada en espectáculo parte de un encuentro de varias percepciones, imágenes y pensamientos que se van desgranando en columnas como la estructura de notas de una composición de la partitura. Es una descomposición de las acciones con una notación escrita de la partitura para fijarla mejor. Esa noción de partitura encuentra un eco respecto a las gramáticas inconscientes que determinan la danza de la vida o coreografía de la cultura en los autores e investigadores de la dimensión invisible o de la universidad invisible.

0.1.Elaboración

Para llegar a la espectacularización, existen dos tipos de elaboraciones que se integran en ese método de acciones físicas: una elaboración a partir de la escena interiorizada en el cuerpo y otra elaboración que concierne las inducciones externas que deben interiorizarse e integrándose a la interioridad de la imagen. Un autor francés habla de una memoria corporal inconsciente que porta una huella imborrable cuando se trata de la auto-representación:

La memoria procedimental no consciente, inscrita en las neuronas puede reforzarse o borrarse, de manera que evoluciona como cualquier otro proceso biológico. Sin embargo, los guiones de las representaciones de uno mismo pueden en cambio reorganizarse, volverse a elaborar, como consecuencias del trabajo de la palabra. (...) Podemos entrenarnos en el dominio de las emociones provocadas por una representación fragmentada y violenta mediante la reorganización de la memoria traumática, mediante la reorganización de sus retazos incoherentes e insostenibles. Un escrito, una psicoterapia o un compromiso cultural podrán realizar la labor de “narración coherente”, que terminará por dar una representación de uno mismo clara, sosegada y aceptada, al fin, por las personas cercanas y por la cultura. (CYRULNIK, Boris, 1995, *El amor que nos cura*, p. 86)

La aceptación del cual habla el texto es como el encuentro con las partes traumáticas de uno mismo al referirse a la narración coherente de la representación escénica. Se trata de la elaboración simbólica del imaginario o imágenes recuperadas que deben tomar cuerpo es decir encarnar simbólicamente, entre cuerpo y símbolo, en el caso de las artes escénicas...

La aceptación de los públicos forma de parte de esa representación clara, sosegada y aceptada por personas cercanas o de la misma cultura... El psicoterapeuta francés Jean Pierre Klein llama a esa experiencia teatro de la reminiscencia que puede ser actuado y reorganizado como una obra de teatro. Al topar con palabras del autor del método de las acciones físicas como el tiempo preciso de la memoria personal y había recobrado la corporalidad exacta de un niño y relacionarlas con la memoria procedimental o corporal, esa precisión y exactitud del recuerdo solo se logra en los recuerdos fijados de heridas fijadas en el imaginario en lo que los psicoanalistas llaman hypermemoria referida a las heridas, traumas, desgarros de la infancia, que se han fijado en los dos tipos de memorias: la implícita y la explícita.

La aceptación del cual habla el texto es como el encuentro con las partes traumáticas de uno mismo al referirse a la narración coherente de la representación escénica. Se trata de la elaboración simbólica del imaginario o imágenes recuperadas que deben tomar cuerpo es decir encarnar simbólicamente, entre cuerpo y símbolo, en el caso de las artes escénicas... la procedimental biológica o la semántica. Se trata de procesos físicos que desembocan en la representación que puede elaborarse en varios lenguajes expresivos... Esa conjunción de dos estructuras en un cuerpo entre lo primigenio individual y lo cultural hace que la elaboración imaginaria vaya en el sentido de una estructura primaria personal y una estructura cultural primera o básica que permite elaborar la escena-cuerpo de la representación psico-cultural que no solo integra la memoria personal del actor sino una memoria mucho más antigua que parece perderse en los orígenes de esa potencialidad de lo humano para llegar a la memoria biológica sin representación, a las memorias implícitas de las tradiciones escénicas de las culturas y a la memoria ancestral de la especie que puede aparecer bajo principios transculturales:

Uno de los accesos de la vía creativa consiste en descubrir en sí mismo una corporeidad antigua... (...) Tú puedes llegar muy lejos hacia atrás como si la memoria se despertara. Es un fenómeno de reminiscencia, como si se recordara del Performador del ritual primario. (GROTOWSKI, Jerzy, *Le Performer*, cit. Por RICHARDS, Thomas, *Ibid*, p. 130,).

Si estamos tratando el tema de bordes y del encuentro y desencuentros, el concepto de partitura personal o cultura primaria, revela una primera organización inconsciente, corporal y escénica que estructura de forma primera al individuo y a la cultura a partir de una memoria procedimental o códigos informulos que deben ser explorados por medio del cuerpo y de la eficacia simbólica. Repito la cita: uno de los accesos de la vía creativa consiste en descubrir en sí mismo una corporeidad antigua, muy lejos, muy hacia atrás, como si la memoria despertara....



Puopie danza contemporánea
Afrodita / 2011
Bailarina: Paula Restrepo
Foto: Daniel E. Peñaloza

III LECTURA DE LA CORPOREIDAD ESCENICA.

Esa corporeidad del primer actor, performador, reúne lo primario y lo contemporáneo. El “performador” ancestral, que Grotowski trabajaba en su Teatro Laboratorio, se sitúa en el encuentro de cada uno de nosotros de una organización inconsciente que es origen y desarrollo personal, cultural y de la especie. Esa captura del performador primario realiza el encuentro del teatro de la vida y de la escena, de actor individual y actor del círculo de humanidad. No es un espejo realista ni retrato del juego individual o social sino que es creación de una escena con partitura interna que debe ser recobrada para pasarla del inconsciente a la consciencia.

¿Cómo realizar una lectura de la corporeidad a partir de una lectura que nos permita hacer visible el cuerpo invisible de la escena? Esa corporeidad primera es cenestésica y multisensorial y permite ser traducida a diversos lenguajes artísticos. Esa escena invisible se articula entre una corporeidad primera o antigua del actor y una corporeidad contemporánea de la cultura básica o primitiva que armoniza con las tradiciones escénicas de la comunidad. Esa relación entre lo individual y lo cultural sitúa propiamente el espacio del cuerpo cultural y también de lo mítico que puede habitar en el imaginario del cuerpo.

En Grotowski el mito personal que se revela con las acciones físicas puede ser inducido a partir del entrenamiento rítmico de tradiciones de pueblos milenarios o primitivos que aunque posean un origen mítico se desvinculan de la religión y las creencias al pasar al entrenamiento actoral. Ese descubrimiento de lo corpóreo como lo primero en el individuo y en la cultura básica o primitiva conlleva un punto de juntura que debe ser elaborado a su vez de acuerdo a los códigos de las tradiciones escénicas.

3.1. Origen de la semiosis escénica

Existe una escena del cuerpo revelada en el entrenamiento corpóreo y determinante en el cuerpo de la escena de la representación que orienta el paso de procesos semióticos ordinarios a procesos semióticos simbólicos extraordinarios que pueden ocurrir en la vida cotidiana antes de escenificarse o teatralizarse en formas extraordinarias de las escenas de arte. Cito un párrafo de un autor teatral que explicaría el paso de la escena cotidiana a la extraordinaria como origen de la escena extracotidiana del trabajo teatral:

El ser humano en un momento de choc, de terror, de peligro mortal o de goce inconmensurable no se comporta “cotidianamente”. El ser humano en esa especie de máximum interior hace signos, articula rítmicamente, comienza a “danzar”, a “cantar”. Ni el gesto ordinario ni lo “natural” cotidiano, sino un signo que es propio a nuestra expresión primaria. Pero en término de técnica formal, no se trata de una multiplicación de signos, ni de su acumulación (como en el teatro oriental donde los mismos signos se repiten). En nuestro trabajo buscamos una destilación de signos eliminando esos elementos de comportamiento “ordinario” que oscurecen las impulsiones puras. (GROTOWSKI, Jerzy, Hacia un teatro pobre, cit. por RICHARDS, Thomas, p.166)

Se trata de una búsqueda teatral a partir de la expresión primaria destilada o purificada por las técnicas escénicas desde el impulso que concertará esa interioridad de lo corpóreo a los códigos de tradiciones escénicas que transformarán la expresión primera en signos, yo diría que en significantes o símbolos puesto que se trata del ritmo, de la danza, del canto que dan salida a los sentimientos.

Semiológicamente, se trata de un fenómeno de connotación artística (de crear un lenguaje segundo), de un signo que no es completamente signo que pasa a ser, a través de la motivación, significante-símbolo dándole la densidad vital a un pensamiento elaborado desde la corporeidad. Pensamos en el jeroglífico del inconsciente entre cosa y palabra, en la literalización del cuerpo y en la corporeización de la letra con la implicación del cuerpo en los lenguajes según la teoría psicoanalítica de Lacan, en los anagramas de Ferdinand de Saussure entre cuerpo y nombre anagramatizado, en las coreografías o partituras culturales inconscientes de Edward T. Hall.

Quisiera relacionar la cita con otra donde puede relacionarse el aspecto de la invisibilidad de un cuerpo primario que la escena hace visible y que de alguna manera nos remiten a la metáfora griega del skena-skenos, cuerpo invisible que pasa a la visibilidad ante los espectadores:

En las performings arts existe una cadena con muchas mallas diferentes. En el teatro tenemos una malla visible- el espectáculo- y otro casi invisible: los ensayos. Las repeticiones no son solamente la preparación del espectáculo, son para el actor el campo de descubrimiento sobre sí mismo, sobre sus capacidades, sobre las posibilidades de superar sus límites. (RICHARDS, Thomas, 1995, Travailler avec Grotowski, p. 181)

Quizás pudiésemos relacionar el cuerpo invisible con la memoria procedimental sin representación y con la coreografía cultural. Según las palabras del psicoanalista francés Boris Cyrulnik existe una memoria biológica que fundaría lo que los investigadores de teatro han llamado bios escénico que conecta con los afectos más primarios y que fijarían las huellas en los significantes corporales o simbólicos que pueden ser trabajados por el entrenamiento actoral:

Los numerosos experimentos etológicos venían a explicar hasta qué punto el afecto constituye una biología periférica, un conjunto sensorial de gestos, de gritos, de mímicas y de palabras que rodean al niño, un alimento afectivo que anonada a los niños que se ven privados de él. (CYRULNIK, Boris, , El amor que nos cura, p. 61)

Esa biología periférica del afecto pasa a la expresión y a la escena teatral dando como resultado ese bios escénico, elaboración derivada de la exploración del espacio semiótico pre-expresivo o pre-lingüístico en los entrenamientos. La representación de la escena extraída de huellas de la memoria corporal, de cuerpos vivientes en presencia, sin perder su carácter de seres imaginarios construidos con huellas afectivas apoya la adquisición del orden simbólico de la lengua dejando marcas como huellas en la materialidad de los significantes del signo y en el propio cuerpo.



Puropie danza contemporánea
Medusa / 2011
Bailarina: Rosángela Gómez
Foto: Daniel Eduardo Peñaloza

Desde el aprendizaje físico o biológico sin representación, a la imagen inconsciente y multisensorial del cuerpo, hasta llegar al dominio del habla con el advenimiento del orden simbólico, el cuerpo del actor puede ser el objeto de esa exploración que se encuentra, sobretudo, por el método de las acciones físicas. (Stanilawski, Jerzy Grotowski, Thomas Richards, Jean-Marie Pradier, Eugenio Barba), una escena en el límite entre diversas memorias, pero donde la memoria más personal o más individualizada del cual hablan los entrenamientos, puede toparse a su vez con las técnicas de cuerpo tradicionales de una escena cultural primaria e inconsciente cuya estructura coreográfica se expresa como la escena individual por medio de una partitura de ritmos, cantos, danzas.. Es el encuentro mayor entre la escena más privada e íntima que nutre el estilo actoral y la vida de la escena cultural con los elementos corporales, rítmicos y coreográficos de la escena humana.

3.2. La lectura del invisible cuerpo coreográfico.

Ese mismo cuerpo invisible de la escena, como el skeneskenos griego, nos lo toparemos también, más allá de un método de creación, en las teorías de los investigadores de la comunicación cultural: Edward T. Hall, Ray Birdwhistell, Gregory Bateson y otros. Ese mismo término y proceso del cuerpo (de la invisibilidad a la visibilidad) se vuelve la ley artística determinante que organiza tanto la escena teatral del actor-bailarín como de la cultura básica, primitiva o primaria, de acuerdo a las investigaciones semióticas, kinésicas y proxémicas. Veamos un ejemplo extraído de un texto de Edward T. Hall sobre esa danza de la vida en lo social que organiza la cultura como una partitura:

Uno de mis alumnos captó un sorprendente ejemplo de sincronía de grupo en una película hecha como trabajo de seminario. Utilizando como escondite un coche abandonado, fotografió a los niños bailando y brincando en el patio de una escuela durante la hora de almuerzo. Al principio, parecía como todos los demás niños, cada uno haciendo lo suyo. Al cabo de un rato percibimos que una niña pequeña se movía más que los demás. Un cuidadoso estudio reveló que ella abarcaba todo el patio. Siguiendo los procedimientos establecidos por mis alumnos, el joven vio la película una y otra vez a distintas velocidades. Gradualmente percibió que todo el grupo se movía sincronizado por un concreto ritmo. (...) No solo había un ritmo y un compás, sino que el compás resultaba familiar. Con ayuda de un amigo, muy enterado en música rock, que también vio la película varias veces, encontramos una melodía que encajaba con el ritmo. Luego se sincronizó la música con el juego de los niños y, una vez sincronizada se mantuvo la sincronía 4, ½ minutos del trozo de película... (...) Todos se movían am compás que ellos mismos creaban. (HALL, Edward T., 1976, Mas allá de la cultura, p. 72-73)

Los investigadores de la dimensión invisible al descubrir una estructura inconsciente de carácter escénico (orquestra, partitura informada, coreografía o danza de la vida) en las determinaciones de las acciones, conductas y comportamientos de individuos y grupos en una misma cultura o en las relaciones de dos culturas diferentes constatan el carácter escénico de la vida y del arte que nos permite tener las dos lecturas donde existen, por un lado, una escena del arte viviente y, otra escena, cultural y cotidiana como ley artística que organiza la cultura básica o primitiva. Para Grotowski, las acciones físicas de las improvisaciones del actor se organizan como una partitura o coreografía y lo mismo pensaban los autores de la dimensión invisible en las investigaciones de la comunicación corporal de las culturas básicas, primarias o primitivas. Otro ejemplo es de la creación en danza-teatro de Pina Bausch con el método creativo de enviar a los bailarines-actores a observar a los ciudadanos de las ciudades donde le habían encomendado una creación coreográfica cuyo paso a la actuación creaba la reconstrucción de esa escena colectiva al ser tomadas las acciones observadas como base de colectivización de improvisaciones individuales a colectivas del grupo de danza-teatro.

En cuando a la organización escénica del cuerpo y de la cultura, distingo entre muchos investigadores de la dimensión invisible a Edward T. Hall quien hace posible que el término escena no solo abarque la escena interna o imaginaria de las acciones individuales sino también a los imaginarios culturales que, al ser investigados, revelan el carácter teatral, coreográfico o musical como determinantes de la comunicación corporal o básica en las culturas.

Somos cuerpos con escenas de imágenes interiores y anteriores que está implicadas en la corporeidad de nuestra vida en todas expresiones simbólicas que pueden manifestarse hacia la escena cultural exterior o del afuera. De la escena inconsciente o del adentro hasta la reelaboración escénica, en las propuestas de dramaturgos contemporáneos, ese será el sentido de lo que he expuesto en el cuerpo de la escena y la escena del cuerpo.

El cuerpo es el gran encuentro y las lenguas, el gran desencuentro. En el Babel de las lenguas, el cuerpo esantibabélico, el lugar de los grandes encuentros individuocultura- humanidad.. A pesar de las enormes diferencias culturales, los principios artísticos nos reúnen desde el cuerpo que se implica en la creación en cualquier arte. Del cuerpo nacen todas las escrituras, del cuerpo nacen todas las lecturas,(CARDONA, Patricia (1993), La percepción del espectador, p. 11) expresa la investigadora escénica mexicana Patricia Cardona. Lugar de encuentro también de la creación artística y de la lectura crítica del arte. En palabras de Thomas Richards, refiriéndose a Stanilawski, Grotowski y al japonés Yoshi Oida: Esos seres del afuera nos proponen libros del adentro: adentros del trabajo teatral preservado de los ojos indiscretos y pasantes precipitados. (RICHARS, Thomas, 1995, Travailler avec Grotowski, p. 11).

Siempre será el trabajo preservado de los ojos que no saben ver en la indiscreción y en la premura: el cuerpo invisible de la escena. Se necesita de la mirada de otro creador o de la posible inteligencia hacia el cuerpo de algunos de los pensadores y críticos. Hay que saber ver más allá del cuerpo percibido y llegar al cuerpo invisible que ha organizado la escena de todas las representaciones.



Puopie danza contemporánea
Afrodita / 2011
Bailarina: Paula Restrepo
Foto: Daniel E. Peñaloza

3.3. De la latencia de la representación al acto de la inlatencia.

Lo que hace posible la percepción de lo invisible de la representación y que comporta la diferencia entre la percepción y la representación latente de la escena interiorizada y construida será la intensidad emocional y energética de ciertas percepciones más relacionadas con nuestra memoria procedimental o corporal que han desarrollado nuestros órganos perceptivos según impresiones precoces. Según el psicoanalista francés Boris Cyrulnik:

La percepción a menudo se disocia de la representación. (...). Todas las grandes emociones de la vida pasan por una etapa de latencia entre la percepción inmediata y la representación del acto, por definición siempre retrasada, puesto que se trata de presentarse de nuevo a uno mismo, en imágenes o sonidos, una escena experimentada con anterioridad. Este mecanismo psicológico es la norma en todos los grandes fracasos de la vida, como los accidentes, las guerras, las torturas o los incestos, donde el sufrimiento aparece más tarde, en la representación mucho más que en la percepción. (CYRULNIK, Boris, 2004, *Del gesto a la palabra. Etología de la comunicación en los seres vivos*, p. 140-141).

Ese juego entre la latencia inconsciente de una corporeidad y la memoria semántica de la lengua puede ser la fuente de creación teatral o escénica como una necesidad vital biopsico-social de representar las tensiones de la vida en el primer impulso de la humanidad a escenificar o a narrar acontecimientos que ha vivido con una fuerte intensidad emocional.

Desde el origen griego a las ciencias contemporáneas, las artes escénicas o vivientes y el mito enfrentan lo enigmático y difícil de definir respecto al cuerpo viviente y al lenguaje en relación a la verdad. Y esa verdad siempre articula la pregunta de un cuerpo invisible en el seno de toda creación artística que al mismo tiempo remite a la autocreación compleja de una escena como el lugar de encuentro de lo más individual y originario del cuerpo del artista con lo más cultural hasta el punto de representar la cultura y al círculo de humanidad a partir de la escena del cuerpo. Para estimular la creación constante de la vida en el propio creador como en los espectadores, las artes escénicas, son cuerpos vivientes que se contactan, se comunican, se emocionan, en un gran encuentro, entre actores y espectadores, de lo más artístico y de lo más profundamente humano que puede portar un individuo en su cuerpo: la escena de una creación que es su propia creación y recreación que continuamente nos construye entre biología y símbolo.



Puopie danza contemporánea / Artemisa
2011 / Bailarina: Marisabel Gómez / Foto: Daniel Peñaloza

Referencias bibliográficas

1. Barba, E. (1992). La canoa de papel, Tratado de Antropología Teatral. México. Grupo Editorial Gaceta.
2. Bateson, Birdwhistell, Goffman Hall, Jackson, Schefeln, Sigman, Watzlawick. (1981). La nouvelle communication. París: Éditions du seuil.
3. Cardona, P. (1993). La percepción del espectador. México. Ediciones Mary Tierra.
4. Cyrulnik, B. (2004). Del gesto a la palabra. La etología de la comunicación. Barcelona. Editorial Gedisa.
5. _____(2008). Los patitos feos: una infancia infeliz no determina la vida. Barcelona. Editorial Gedisa.
6. Dolto, F. (1994). La imagen inconsciente del cuerpo. Barcelona. Ediciones Paidos
7. Duliège, D. (2002). La eutonía. Madrid. Gaia Ediciones.
8. Gardner, H. (2005). Las inteligencias múltiples. La teoría en la práctica. Barcelona. Ediciones Paidós Ibérica.
9. Grotowski, J. (1971). Vers un theater pauvre. Presses Jurassiennes.
10. Hall, E. (1984). La danse de la vie. París. Éditions de seuil
11. _____(1978). Más allá de la cultura. Bracelona. Gráficas Alfonso.
12. Mauss, M. (1966). Sociologie et anthropologie. Presses Universitaires de France.
13. Michaud, Y. (1993). Enseigner l'art?. Marseille: Éditions jacquekine chambon.
14. Pradier, J. (1995). La Scène et la terre. Arles. Actes sud.
15. Richards, T. (1995). Travailler con Grotowski sur les actions physiques. Arles. Actes Sud.
16. Stokoe, P. y HART, R. (1992). La expresión corporal en el jardín de infantes. Barcelona. Ediciones Paidos.
17. Tomatis, A. (1969). El oído y el lenguaje. Barcelona. Ediciones Martínez Roca.
18. Watzlawick, P. (1995). El sinsentido del sentido o el sentido del sin sentido. Barcelona. Editorial Herder.



Puopie danza contemporánea
Afrodita / 2011 / Bailarina: Paula Restrepo / Foto: Daniel Eduardo Peñaloza