

situArte



..... AÑO 12 N° 22. ENERO - JUNIO 2017

Revista Arbitrada de la Facultad Experimental de Arte
de la Universidad del Zulia
Maracaibo - Venezuela

Dep. Legal ppi 201502ZU4671

Esta publicación científica en formato digital es continuidad de la revista impresa
ISSN 2542-3231 / Depósito legal pp 200602ZU2376

2017

Escribir el cuerpo. Escritura performativa de dos escenas de teatro/danza

Writing the body. Performative writing of two theater/ dance scenes

Recibido: 30-07-16
Aceptado: 18-09-16

Laura Petit

Invisible Movement Troupe. New York, USA
laupetit1@gmail.com

Silvia Martínez

Universidad del Zulia, Maracaibo, Venezuela
tenteempiedanza@yahoo.com

Resumen

En el presente trabajo se analizan dos escenas de la obra *Bifronte*. Por medio de la escritura performativa documentamos la vivencia del proceso de creación de esta pieza que tiene varias características particulares: enlaza el texto dramático y la danza, enmarcándose en el género teatro/danza. Se conjugan dos visiones: una se expresa a través del cuerpo dirigiendo su intención comunicativa al inconsciente y otra se sirve de la palabra y direcciona el mensaje al pensamiento racional. En el escenario se aprecia cómo actores formados en el teatro tradicional stanislavskiano y bailarines en la danza clásica y contemporánea, se transforman en el actor-bailarín de Eugenio Barba. Para transcribir la dramaturgia de la danza en la escena "Ventana", reconocimos la intención primaria y analizamos las acciones básicas de esfuerzo de Laban. En la escena "Discurso" desciframos la partitura del actor, es decir, cómo el texto escrito se hace cuerpo y voz.

Palabras clave: Escritura performativa, dramaturgia de la danza, partitura del actor, teatro/danza, actor-bailarín.

Abstract

We analyzed two scenes from the play *Bifronte*. Through performative writing we document the experience in creative process of this piece that has several particular characteristics: It links dramatic text and dance which context is framed within the theater/dance genre. It integrates two visions: one expresses itself through the body directing its communicative intention to the unconscious and the other uses the word as such directing its message to rational thought. On stage it is possible to see actors trained in the traditional stanislavskian theater and dancers in classic and contemporary dance, converting themselves in the actor-dancer who Eugenio Barba talks about. The starting point to transcribe the dramaturgy of dance in the scene called *Ventana*, was precisely to recognize the primary intention and the analysis of Laban's basic effort actions. In the scene *Discurso* we decode the actor's score, that is, how the written text becomes body and voice.

Keywords: Performative writing, dance dramaturgy, actor's score, theater/ dance, actor-dancer.

Introducción

¿Qué es *Bifronte*?, ¿es danza?, ¿es teatro?, ¿es danza-teatro? Al respecto, Renjifo (2008) plantea que,

la gente que proviene de la danza adscribirá sus trabajos a la danza, aunque analizados objetivamente sean más teatrales que dancísticos; y la gente que proviene del teatro adscribirá sus trabajos al teatro, aunque pudieran ser perfectamente adscritos a la categoría de danza. (p. 266)

Javier Rondón pertenece al mundo del teatro, mientras que Silvia Martínez es bailarina y coreógrafa formada en la danza contemporánea. Asimismo, parte del elenco estaba conformado por actores de tradición de teatro de texto y bailarinas provenientes de la danza contemporánea. Con textos de Javier Rondón, coreografías de Silvia Martínez y dramaturgia¹ de ambos se concibe un espectáculo que para ellos es *danza teatro/teatro danza*. Su propuesta escénica fluctúa entre el teatro de texto y la danza contemporánea, dando lugar a un discurso donde, en ocasiones, la palabra predomina y, en otras, se ausenta y es el cuerpo el que habla. Si tomamos en cuenta que su lenguaje es el de los sueños, donde a través de imágenes oníricas: cuerpos suspendidos en el aire, una mesa alrededor de la cual se reúnen un grupo de personajes arquetípicos que a lo largo de la pieza hacen al espectador enfrentarse a sus deseos y también a sus temores (Fig. 1), podemos decir que su estilo se inscribe en el surrealismo que, según Apollinaire citado por Abirached (2011) es “una manera de devolver la palabra y el movimiento al universo, borradas todas sus fronteras.” (p. 309). Y es deshacer los límites entre la danza y el teatro lo que *Bifronte* se propone a través de diálogos en diferentes niveles, como nos comentaba Javier Rondón (2016) en la entrevista que sostuvimos sobre como vio él como director la interacción en la escena entre actores y bailarines,

entre los personajes realmente hubo un diálogo. Eso se hizo presente en el modo como las escenas se desarrollaban y como esos personajes interactuaban. Porque solo hay diálogos en las escenas de la cena, en la escena de la cueva y de resto son monólogos. Los otros diálogos son

diálogos con el cuerpo, diálogos en la danza. Entonces esas dos maneras de dialogar, creo que nos iluminaron mucho a todos.

De esta manera, la soledad, la muerte, el país, la desesperanza y también la esperanza, son temas que se entretienen en *Bifronte*.

En este artículo analizaremos dos escenas, una de ellas danzada, por lo cual acudiremos a la dramaturgia de la danza² para plasmar aquí el lenguaje del movimiento y, la otra, un monólogo donde el cuerpo se somete a la palabra.

“Ventana” es la coreografía que interpreta Maribel Márquez y explicaremos aquí cómo a través de la danza se intentó comunicar las ideas de la soledad y la adicción como una forma de escape, así como la angustia y la ansiedad que producen. En el monólogo “Discurso” explicaremos cómo se elaboró la partitura del actor, cómo la intérprete se acercó al texto y cómo desarrolló el trabajo del cuerpo en su interpretación.

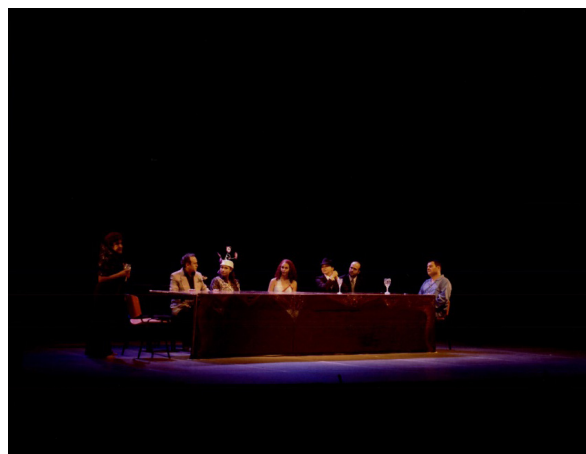


Figura 1.

Foto: Leandro Morán

Escritura performativa y dramaturgia de la danza

Dice Cornago (2008) que la escritura performativa “va desde la reflexión filosófica a la creación poética, pasando por la crítica y el ensayo desde el yo” (p. 11). En

1 Se utiliza el término dramaturgia en el sentido de Lessing, según el cual “Dramaturgs in the traditional theater world are people who attend to ‘the art or technique of dramatic composition and theatrical representation’” (Profeta, 2015, p.4). El dramaturgista en el mundo del teatro tradicional es la persona que se ocupa del arte o la técnica de la composición dramática y la representación teatral. (T. A.)

En español el término “dramaturg” se traduce como “dramaturgista” para evitar confundir con “dramaturgo” que se aplica para quien escribe la obra.

2 Es importante comprender que cuando hablamos de dramaturgia de la danza no nos estamos refiriendo a que el movimiento surja de un texto escrito previamente, sino más bien, como plantea Eugenio Barba (<http://escenografia.cl/espacio.html#dramaturgia>) a que “existe también una dramaturgia orgánica o dinámica, que orquesta los ritmos y dinamismos que afectan al espectador a nivel nervioso, sensorial y sensual. De este modo, se puede hablar de dramaturgia también para aquellas formas de espectáculo –ya sean llamadas danza, mimo o teatro– que no están atadas a la representación ni a la interpretación de historias.”

nuestro caso, la reflexión viene dada al momento de plantearnos escribir sobre lo que fue el proceso creativo en *Bifronte* y el espectáculo que dio como resultado ese proceso, porque queríamos documentar nuestra vivencia como artistas y, de alguna manera, hacer que el espectáculo perdurara en el tiempo, ya que en el teatro independiente es común que, luego de un arduo esfuerzo de ensayos y de producción, solo se logren concretar unas pocas funciones, por lo cual el público que accede a la obra es muy pequeño. Documentar el proceso de creación, así como lo que acontece en la escena, fue una de las razones por las cuales decidimos que era necesario escribir sobre esta pieza y lo que significó para nosotros. El resultado de transcribir estas vivencias y procesos y, a su vez, analizarlas, es a lo que llamamos escritura performativa.

Dado que la pieza entrelaza danza y teatro, escogimos una escena completamente danzada y otra donde la palabra predomina. La escena de danza es una coreografía titulada "Ventana", que lleva este título porque, en un principio, se visualizó como una secuencia de movimientos que se veía a través de un cuadrante en un muro. Posteriormente el muro no estuvo presente físicamente, pero el título de la pieza se mantuvo, así como la idea de que el espectador observa a alguien que no tiene consciencia de ser visto a través de una ventana.

Nos planteamos qué metodología usar para poner el movimiento en palabras y cuáles serían las más adecuadas para expresar lo que sucedía en escena. De ello dependía que el lector pudiese recrear mentalmente la coreografía, ya que "el teatro y la danza son artes del cuerpo y la prosa que se refiere a estos oficios escénicos espectaculares debe ser cómplice del cuerpo, igualmente visual, vital, vehículo de lo mental" (Cardona, 2000 p. 18).

Al contrario que en el teatro de texto, donde la palabra escrita precede a la acción y muchas veces la genera, en la danza –cuando se escribe o se habla de ella–, la palabra es posterior al movimiento. En la danza "el lenguaje siempre viene después, en primer lugar existe algo para ser verbalizado, lo cual es puesto en palabras, y ese algo es el movimiento, u otra experiencia corporal"³ (Profeta, 2015 p. 26). Puede partirse de una palabra clave, una idea abstracta, una imagen, "la intención primaria"⁴ que origina un discurso de movimiento. Al modo en cómo se organiza este discurso es a lo que llamamos dramaturgia de la danza. Transcribimos el discurso coreográfico por medio de las acciones de esfuerzo de Laban y así mismo incorporamos la experiencia de Maribel (Márquez) como intérprete.

La intención primaria

Según Fuentes (2012) la intención primaria contiene lo que se desea comunicar en escena. En tal sentido, Silvia Martínez (2015) comenta que,

3 Language always comes second, for first there is something to be languaged, to which the languaging process is applied, and that thing is movement, or other embodied experience. (T. A.)

4 "La intención primaria del autor podría traducirse en los siguientes términos: ¿Qué es lo que el autor quiere mostrar en la puesta en escena?" (Fuentes, 2012, p.56).

Esta es una escena vivencial, una escena de mi vida... Fue una terapia, una terapia personal de mi relación con mi mamá y con mi hermano. La idea que me rondaba era la imagen de mi hermano que fuma en exceso... Fumar es lo único que lo calma interiormente... Yo veo una imagen donde hay una bola de humo... Esa imagen la tengo desde hace muchos años... Me interesaba hablar de la ansiedad interior, de la soledad interior, de que el acompañamiento sólo era el cigarro... Necesitaba expresar en el movimiento ese desajuste, ese desasosiego.

Esa imagen mental de una persona atrapada en su adicción es lo que había que poner en movimiento. Dice Fuentes (2012) "el contenido de la intención primaria, cargado de todo aquello que inquieta al consciente e inconsciente individual del dramaturgista, se transfiere al bailarín-actor" (p. 64). La ansiedad, inquietud, hablar solo, desequilibrio, aparente pasividad, una quietud que no existe, eran las ideas que se querían transmitir a Maribel para que lograra un entendimiento de la expresión y búsqueda del movimiento. Ella nos comentaba que "Ventana",

Era como hacer una danza, si se puede llamar así, desde otro lugar. Y digo si se pudiera llamar así, porque era más bien un discurso, más que una danza. Porque uno cuando piensa en danza siempre piensa en pasos de baile pegados, que se ven bonitos, que se ven bien y que van con la música. Pero en este caso era buscar cómo hacer un discurso gestual y cómo llegar a ese discurso emocional, desde el gesto, desde el movimiento y no desde la danza (...) era un soliloquio atormentado. Donde se discutía con alguien que supuestamente estaba allí pero es la discusión con el propio ser, que tú pones en otro lugar, que pones en otra persona pero que realmente es una discusión contigo mismo.

El resultado fue un trabajo escénico que, por medio de movimientos cortantes, ansiosos, por momentos en calma, movimientos flotantes, algunos aludiendo a la sensación de querer dejar algo, soltarlo, junto a la imagen de un cigarrillo (imaginario), busca conectar lo kinésico, cenestésico y emocional. Una triada importante para que se consiga la dilatación del sujeto en su interior.

La escenografía es una gran mesa –el elemento escenográfico que unifica toda la pieza–, que en esta escena se convierte en una habitación, gracias a la iluminación que logra que el espectador solo perciba la mesa, desapareciendo todo lo demás. El elemento silla es usado por la intérprete para explorar diferentes posibilidades de

movimiento. El vestuario en color azul cobalto, con una caída sobria, resalta el cuerpo de la intérprete y le permite realizar su ejecución con libertad.

Maribel entra en escena, trae una silla que coloca sobre la mesa y ella también sube. Cambia constantemente de posición, como si la silla le resultara incómoda. Con movimientos espasmódicos se mueve de un lado al otro de la silla, se sienta en el borde, luego hacia atrás, no encuentra acomodo y su rostro expresa angustia. La intranquilidad va *in crescendo* percibiéndose por el movimiento y gestualidad de la intérprete acompañada por el sonido que Enrique Rincón Canaán compuso para esta escena. Un lamento ininteligible, alguien que tararea una melodía dolorosamente sin acompañamiento instrumental, sólo se escucha una voz desgarrada y se percibe su respiración conectándonos con la sensación de estar solos.

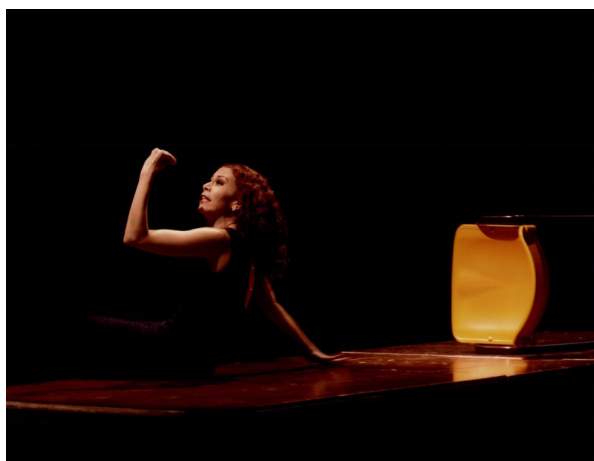


Figura 2.

Foto: Leandro Morán

Esta escena la veía desde las patas⁵ mientras esperaba mi pie⁶ para entrar al escenario. Había una secuencia de movimiento en particular que me conmovía hasta las lágrimas, sin importar cuántas veces la hubiera visto siempre tocaba algo dentro de mí. Maribel sentada sobre la mesa, gesticulaba con su mano con ese ademán de los cuatro dedos juntos que se unen y separan del pulgar simulando una boca que habla y murmuraba –el público no podía escucharla pero podía leer sus labios–, “*Te he dicho mil veces que me dejes tranquila*” (Fig. 2). Esa imagen de ella discutiendo con ese enemigo imaginario, que al final era ella misma y su impotencia rogándole que la dejara, despertaba en mí una infinita compasión. Si el público fue capaz de percibir lo mismo que yo desde detrás del escenario, intérprete y coreógrafa cumplieron su cometido.

Acciones básicas de esfuerzo

Hacer que la danza no sea un arte efímero, preservar una coreografía para que pueda ser montada por otros mucho tiempo después, siempre ha sido una preocupación de bailarines y coreógrafos. Laban (1975) se preguntaba “¿por qué es que la danza no ha encontrado una forma de notación adecuada y generalmente aceptada, como la tienen la música y la poesía?”⁷ (p. 5). Es así como ideó un método llamado *labanotación* para, tal como se escribe una partitura musical, escribir una partitura dancística. Mediante una serie de símbolos, Laban representa los principios generales del movimiento, ya que afirma que “el inaccesible y valioso contenido del movimiento y la danza, el cual no puede ser explicado en palabras, necesita alguna forma de descripción, y esta solo puede basarse en los hechos motores de la acción corporal”⁸ (p. 8). Laban identifica estos hechos motores o acciones básicas de esfuerzo: presionar, dar latigazos leves, hendir el aire, dar toques, retorcerse, deslizarse, dar puñetazos y flotar. A su vez, estas se combinan con las variables de flujo, que tiene que ver con que el movimiento sea continuo o interrumpido; peso o ubicación del centro de gravedad; dirección del movimiento en el espacio; derecha, izquierda, adelante, atrás, arriba o abajo; duración del movimiento en el tiempo e intensidad del mismo, fuerte como en un movimiento de golpear o ligera como en un gesto de flotar. Sobre la intensidad en las acciones básicas, dice Laban que “son de gran interés en el estudio de las implicaciones psicológicas del movimiento”⁹ (p. 47).

Identificando las acciones básicas de esfuerzo de Laban transcribimos la partitura coreográfica, aunque no con los símbolos que el autor propone para cada movimiento, ya que consideramos que limitaría el alcance del presente texto a un público sumamente especializado.

La intérprete entra a la escena y coloca la silla sobre la mesa, sube y se sienta. Inicia un movimiento suave con la mano izquierda, como si tuviera un cigarrillo, este movimiento pasa a convertirse en un movimiento circular que va de pequeña a mayor amplitud hasta extenderse hacia atrás con su torso y brazo, para causar un cambio repentino y pasar a movimientos de leves latigazos con distinta rítmica, direcciones y flujo libre. Introduciendo un movimiento conducido y súbito, hasta ponerse de pie, siguiendo con un movimiento flotante sostenido, con elevación de la pierna izquierda en alto, sugiriendo la sensación de éxtasis que produce en ella el cigarrillo, como imagen que siempre la acompaña. Luego, con leves latigazos que van de pequeña a mayor trayectoria, de intensidad suave y ritmo *in crescendo*, para luego hacer una pausa sostenida, donde nuevamente se sienta en la

5 Bambalinas.

6 En el argot teatral, el “pie” es la señal, bien para decir un parlamento, o para realizar una acción en la escena.

7 Why is it that dancing has not found an adequate and generally accepted form of notation, as have music and poetry? (T. A.)

8 The inaccessible and valuable content of movement and dance, which cannot be explained in words, needs some form of description, and this can only be based on the motor facts of bodily action. (T. A.)

9 are of great interest in the study of the psychological implications of movement. (T. A.)

silla, generando movimientos cortantes con su torso, como cuando no se está sentado de manera cómoda, evocando una angustia constante. Esta secuencia de movimientos se combina con latigazos y puñetazos con su brazo a ritmo rápido y combinando la gestualidad de su rostro con caídas del peso sostenidas hasta desembocar en un deslizarse con flujo conducido, saliendo de la silla y cayendo a la mesa que funge como escenario; al caer, se extiende sobre su costado derecho, su motivación es que no encuentra la salida a su mundo interior. Por momentos, la barrera quiere romperse, pero su espacio es reducido. Vuelve a ejecutar movimientos flotantes de ligera intensidad y ritmo lento con sus extremidades. Se encuentra sobre la mesa, apoyada sobre los glúteos con las piernas elevadas, la imagen produce la sensación de que fuma nuevamente y el humo la envuelve llenándola de placer.

Con ritmo rápido se levanta y sube a la silla, realiza un gesto de arrepentimiento, cubriendo su rostro con las manos. El peso se traslada a su pierna derecha y dirige la pierna izquierda hacia atrás. Se busca representar un estado de coherencia mental, luego regresa su torso y pierna izquierda de manera súbita a la vertical, da tres toques ligeros con flujo libre: uno en su frente, otro en su abdomen y un tercer movimiento de latigazo al frente; repite esta secuencia dos veces, como un momento de arrepentimiento o, quizás, lamento. Baja de la silla y se aleja de ella, la vuelve a mirar, la gira y la coloca de lado; se sienta de manera lenta, suave y sostenida; vuelve a flotar con evidente flujo libre (Fig. 3). Es como si retomara el cigarrillo de nuevo, se calma, disfruta, pero solo un respiro, nuevamente se aleja, esta vez al extremo de la mesa, donde inicia una discusión con su propia mano que abre y cierra como si fuera una boca que habla, el cigarro que le habla, la atormenta, discute intensamente. Su mano rígida, ella la mira fijamente y acaba la discusión presionando esa mano sobre la mesa, como si apagara un cigarrillo. Se desliza con su torso de espalda, cae al suelo de manera contenida y se desliza de nuevo poniéndose de pie. Toma la silla que está sobre la mesa y la pone en el suelo. Abandona la escena, caminando a un ritmo lento en dirección a la izquierda del escenario.



Figura 3.
Foto: Leandro Morán

El actor-bailarín

Eugenio Barba (1990) planteó un concepto que cambió el modo de concebir al *performer* occidental, basándose en las tradiciones espectaculares orientales donde el intérprete maneja a la perfección, tanto su aparato vocal como el corporal, cuestionando la especificidad de las artes escénicas de Occidente, ya que,

La rígida distinción entre el teatro y la danza, característica de nuestra cultura, revela una profunda herida, un vacío en la tradición que continuamente conlleva el riesgo de atraer al actor hacia al mutismo del cuerpo, y el bailarín hacia el virtuosismo. (p. 24)

Es así como Barba nos habla del bailarín-actor, un intérprete que es capaz de recitar un texto bellamente, conoce y explota sus capacidades vocales y también cuenta con un cuerpo entrenado, apto para comunicar a través del gesto o reproducir una coreografía. Personalmente creo que es más fácil para el actor de teatro abrazar la danza que para el bailarín enunciar un texto. Seguramente porque en la formación del actor el entrenamiento corporal es una constante. Desde Stanislavski el intérprete teatral ha procurado afinar su instrumento corporal y vocal, mientras que la escuela del bailarín se centra en alcanzar sus máximas capacidades corporales. Si bien, a partir de la danza moderna la necesidad de expresión y comunicación cobra mayor importancia que el virtuosismo técnico, la palabra tiene poca o ninguna cabida y el bailarín desconoce el funcionamiento de su aparato vocal.

Maribel Márquez se formó en el ballet clásico y luego pasó a la danza contemporánea; es una intérprete virtuosa, con una técnica impecable. Para ella, *Bifronte* significó salir del espacio conocido de la danza para explorar otras formas de comunicar. Al respecto, comenta:

Para mí siempre es un reto hablar, siempre es una cosa complicadísima... pensar en que me tengo que aprender una frase, un texto, un párrafo, es una cosa que yo no sé si yo me voy a acordar de todo eso. Porque en el caso de la danza tú memorizas muchísimas cosas (...) pero llega un momento en que tú dejas de pensar y es cuando verdaderamente comienzas a bailar. Dejas de pensar en el movimiento que viene. En el caso del texto, yo no sabía si eso iba a suceder, si yo verdaderamente iba a poder dejar de pensar en la palabra que venía para poder actuar, sentir. Yo creo que hasta allá yo no llegué (...) Porque cuando el momento iba a llegar yo decía "ahí viene, voy después de la palabra tal", era muy duro para mí (...) No lo logré quizás porque no se hicieron las suficientes funciones como para eso, pero en mi cabeza siempre existió "tengo que dejar de bailar, me toca el texto". (Márquez, 2016)

La creación en las artes escénicas no puede ser observada por el sujeto creador. El músico puede escuchar su composición, el artista plástico ve cada día el progreso de su obra, pero el actor o el bailarín no puede ver sus personajes (salvo que se vean grabados), solo los percibe, los intuye desde su interior. Y es por ello que necesitan ser guiados desde fuera. Necesitan un lazarillo, que puede ser el director, el coreógrafo o la cámara.

No obstante, acerca de las impresiones expresadas por Maribel Márquez, Javier Rondón (2016) explicó: "ella como intérprete no está en un buen lugar para juzgarse; se equivoca en su juicio sobre sí misma: sí llegó, porque se está analizando ella sola, pero estaba inserta en un espectáculo que no veía."

El trabajo del actor en el monólogo del *Discurso*

Mi acercamiento y comprensión a este texto fue dificultoso. Me costó incluso memorizarlo, no conseguía recrear las imágenes que sugería ni acercarme a la emoción. Comencé entonces a descifrarlo poco a poco, ¿qué significado tenía para mí?, ¿de qué me valdría para construir mi interpretación? En *Bifronte* los personajes son arquetípicos, por lo que no me servía elaborar una ficción sobre las circunstancias del personaje, como suele hacerse cuando se recrea un momento de la vida humana. En este caso, se representaba una idea abstracta, que tenía que expresarse y comprenderse a través de mi cuerpo y de mi voz. Mi tarea consistía entonces, como plantea Cornago (2008), más que en "la construcción de un personaje de ficción (...) la expresión de una actitud, de una determinada manera de estar (en escena)" (p. 54). Pero llegar a esa comprensión no es fácil cuando uno se ha formado en las técnicas tradicionales del teatro occidental. Como en la pieza había momentos danzados intenté generar movimientos mientras decía el texto, a ver qué emoción me producía. Luego de varios ensayos, Javier (Rondón) pidió que me ataran las manos con una larga soga. Con las manos atadas comencé a recitar el texto y desplazarme desde la esquina derecha del escenario hasta el proscenio; a medida que intentaba avanzar, tensaban la soga, originando una energía opuesta a mi desplazamiento hacia el frente. La sensación de estar atada y no poder avanzar generó la emoción de angustia e impotencia que el texto requería. Mientras más intentaba avanzar, más se tensaba la soga y la emoción se hacía más intensa, mi voz se quebró por las lágrimas. ¡La escena estaba lista! Había llegado al lugar correcto. No era a través del movimiento que debía buscar la emoción, todo lo contrario, era la inmovilidad y el impedimento de desplazarme lo que me ayudaría a conectar. La sensación de angustia y miedo se evidenciaba en mi respiración entrecortada y manteniendo mi voz en los tonos graves.

En los ensayos subsiguientes y funciones,

prescindimos de la soga. Debía reproducir el estar atada y la oposición a la fuerza que me jalaba para impedirme avanzar. El vestuario que utilizaba en esa escena era una bata que llegaba al piso con mangas largas y, con mis manos atadas en la espalda, sugería una camisa de fuerza que reforzaba la imagen del encierro (Fig. 4). Como anécdota, el día del estreno estaba resfriada y mi voz mucho más grave y quebrada, por lo que el efecto sobre el texto fue mucho más dramático (Laura Petit).



Figura 4.

Foto: Leandro Morán

Partitura y subpartitura del actor

Pavis (2000) explica los conceptos de Eugenio Barba de Partitura y subpartitura del actor.

Partitura es preferible a texto porque la partitura no se limita al texto lingüístico, sino que comprende todos los signos perceptibles de la representación. En cuanto a la sub-partitura, es todo aquello en lo que el actor funda su interpretación. Consiste en el conjunto de factores situacionales (situación de enunciación) y de aptitudes técnicas y artísticas en los que el actor o la actriz se apoyan cuando realizan su partitura. (p. 108)

La partitura es el texto puesto en escena, es decir lo que el espectador puede ver y escuchar. Comprende tanto la voz como el movimiento del intérprete. Y la subpartitura, la técnica y las herramientas de las que se vale el actor para su interpretación. Lo que no se ve, las imágenes, emociones y sensaciones a las que recurre el actor para convocar al personaje. A continuación se transcribe el texto de la escena *Discurso*. Al texto escrito por Javier Rondón se le añadieron las notas explicativas de la partitura (**en negrita**) y subpartitura (*en cursiva*). Las palabras que están tachadas forman parte del texto escrito originalmente por Rondón, pero que fueron eliminadas por la intérprete al momento de trabajar el texto.

Discurso

(Una luz débil. El personaje se dirige al público con la clara intención de infundir ánimo, pero de vez en cuando interrumpe repentinamente su discurso, pues alguna entidad misteriosa, un ave ominosa tal vez, atraviesa la luz arrojando sombras inquietantes, causándole un creciente espanto que trata de disimular)

Me pongo el vestuario de la escena, una bata manga larga hasta el piso, llevo el pelo recogido. Suena la música de la escena¹⁰, espero unos segundos y salgo de detrás de la última pata del lado derecho, con las manos detrás de la espalda como si estuviera atada. La iluminación es un seguidor, el escenario desaparece y solo se ve el personaje. Camino lentamente, la actitud es como quien va a ser ejecutado pero camina erguido, con dignidad. Sin embargo, arrastro un poco los pies, como si me costara caminar o arrastrara algo muy pesado, equilibrando mi cuerpo hacia adelante como si una fuerza me jalara hacia atrás y haciendo movimientos con los brazos intentando zafar mis manos. Este movimiento de querer zafarse, liberarse de esa cuerda imaginaria que me jala, se repetirá en diferentes momentos de la escena. Llego al proscenio y comienzo a decir el texto, la voz es grave. El resonador utilizado es el del pecho. La imagen interior es la de alguien condenado, sin esperanza, el personaje se siente recluso en una cárcel o manicomio. El sentimiento es de opresión.

Congresista: Ciudadanos:—Hemos caminado demasiadas veces por el mismo sendero, *pausa de respiración* y nuestras pisadas lo han transformado lentamente. **Pausa mientras hago un recorrido visual por las personas en el público como reconociéndolos.** Algunos de los presentes recordarán el antiguo paso: desde allí podía divisarse el horizonte. **Pausa, La voz se hace más grave y el ritmo se ralentiza** Tantas veces lo recorrimos, tanto lo transitamos, que lo fuimos hundiendo, paso a paso, hasta convertirlo en una esta zanja. Y esa esta zanja seguirá profundizándose; **el ritmo se acelera** seguiremos cavando esa hundiendo esta zanja llevándonos la arena en las sandalias, y pronto no será más que un camino perdido entre los recodos de un cañón polvoriento. **Pausa. Movimiento de intentar liberar las manos. La respiración se acelera.**

Ciudadanos: ante esta circunstancia, llegó el momento de acabar con el derroche. *Angustia. La angustia va en crescendo. La respiración es entrecortada, el ritmo se acelera. La voz pasa de los tonos graves a medios, usando el resonador de la cabeza.* Debemos ahorrar: **Pausa** ahorrar palabras, ahorrar sílabas. Parece poco importante, hasta parece una tontería, pero en un momento de apremio tal vez nos haga falta esa palabra, esa sílaba crucial, y nos demos cuenta entonces de que hemos dilapidado el arsenal. *La entonación es suplicante.*

Ahorrar palabras es importante. **El volumen de**

la voz aumenta para enfatizar esta frase. La voz se hace más aguda usando el resonador de la cabeza. Pausa Por eso este discurso será breve. Un discurso para salvarnos.

Un discurso para callarnos. **Disminuyendo el volumen de la voz**

Un discurso para escuchar. **Pausa**

Ciudadanos: se aproxima el momento en que nos veremos obligados a callar, porque las palabras más duras retumbarán y golpearán los muros del cañón que construimos al hundirnos. **Se repite el movimiento de tratar de soltar las manos amarradas, mirando alrededor y hacia arriba.** *La respiración es entrecortada, la imagen interior es la de estar atrapada en un hueco profundo en la tierra* y entonces comenzará a oírse el zumbido que precede al derrumbe final. **Pausa.**

Pero, aun entonces, *con vehemencia* no estará todo todo estará perdido. No. **Comienzo a caminar hacia atrás como si me jalaran por la cuerda e hiciera resistencia.**

Porque yo, conciudadanos, estaré en ese momento ahí con ustedes, *con dulzura* repartiendo palabras suaves, de sonidos amables: palabras como *alargando las sílabas en estas palabras y cada una con una entonación diferente y usando los resonadores de la cabeza y maxilar.* “Seda” o “mástil” o “anémona”, o “remanso”, palabras que no hieran las rocas sombras, que nos ayuden a trepar los precipicios, que nos eleven de los suelos pedregosos. Que nos laven, que nos salven. *El sentimiento aquí es el de mantener la esperanza a pesar de la adversidad, aunque se encuentre atada no se deja vencer aferrándose a lo que considera bello.* **Pausa.**

Shhhhhh... **Este sonido se alarga hasta que salga del escenario. Caminando hacia atrás como si me jalaran por la cuerda que me mantiene atada.**

Corporeización del texto

Decroux (citado por Paz, 2003) afirma que “cuanto más rico es un texto más empobrece la expresión del actor y viceversa, un texto pobre induce a una respuesta corporal más rica” (p. 131). Es como si se hablara en dos idiomas a la vez, si se hace al mismo tiempo, es imposible entender. Si el texto es extenso y abundante en imágenes, el movimiento se reduce al mínimo, cuando la palabra disminuye, el cuerpo toma su lugar. En la emisión de un texto en escena la voz cobra una dimensión corporal, dice Pavis (2000) que “es la encarnación del texto en el cuerpo de los actores” (p. 218).

En la interpretación de este texto utilizamos el trabajo de resonadores que plantea Grotowski (2008) donde “se distinguen el resonador de la cabeza, del pecho, de la laringe, del resonador nasal, del occipital o del maxilar” (p. 381). Cada resonador le otorga a la voz una cualidad, así cuando la voz “sale” del pecho se escuchará grave y se asocia con emociones como miedo y tristeza. Con el resonador de

10 La música de esta escena es un solo de Violoncello, compuesto por Enrique Rincón Canaán.

la cabeza la voz se escucha aguda y este tono está asociado a la fuerza o esperanza.

La respiración también juega un papel esencial en la interpretación vocal del texto; así, en este monólogo, fuimos de la respiración pausada a la respiración acelerada o entrecortada cuando queríamos expresar el miedo o la angustia.

En cuanto a la dicción, procuramos articular perfectamente cada vocal y consonante, en ocasiones exagerando la articulación cuando se quería enfatizar alguna palabra.

Las emociones que quisimos transmitir a través de la entonación fueron miedo, angustia, rabia, resignación y esperanza.

Conclusión

Describir el proceso coreográfico por medio de los elementos de Laban, permitió valorar más esta herramienta de análisis del movimiento en sus distintas fases. Como coreógrafa (Silvia) identifiqué cuatro momentos en la creación; en primera instancia, procuro lograr un acercamiento a la interioridad de la intérprete que está dispuesta a ser moldeada por la exploración, intuyo hasta qué punto es posible generar, estimular o intensificar las imágenes e ideas que van a producir las emociones con las que vamos a trabajar; el movimiento comienza en el interior, en el inconsciente, para posteriormente exteriorizarse como un discurso comunicante, convincente y lleno de matices.

Luego me sitúo en las dos orillas que se tocan al dirigir; por un lado, lidiar con mi propia sensación interior, cómo sacarla y transmitirla al intérprete y, por otro lado, servirme de mi cuerpo y del movimiento para empujar la idea y sensación interna hacia el movimiento externo. La dialéctica entre la interioridad/exterioridad del coreógrafo-director y la interioridad/exterioridad del intérprete, constituye el alimento pedagógico de experiencias distintas que logran fusionarse y plasmarse en un solo cuerpo.

La escritura performativa de *Bifronte* permitió el intercambio de formas al abordar la documentación de la creación. En primera instancia, el texto empuja al intérprete a producir con el cuerpo su representación, lo cual lo ayuda a construir acciones, gestos pero, por otra parte, existe otra vía de construcción, que es cuando la imagen convertida en sensación se hace dramaturgia del movimiento; es decir, produce desde el lenguaje corporal. No cabe duda que son vías distintas para que afloren los sucesos que organizan la expresividad, pero ambas permiten dilatar el cuerpo expresivo del intérprete.

La dramaturgia propia que contiene el movimiento y la dramaturgia que contiene la palabra de un texto dramático cohabitan en el cuerpo expresivo del intérprete y se unifican en una sola dramaturgia que llamamos escritura performativa al ponerla en papel como hemos hecho aquí.

Una vez culminado el trabajo, observarlo y hacer el análisis con distanciamiento fue conmovedor pues, al no estar en el tiempo de la propuesta, es posible ver el recorrido de la creación y descubrir aristas que antes estaban ocultas. Al revisar, tanto el proceso creativo como el resultado que se mostró al público, nos convertimos en sujeto y en objeto del análisis. Sin lugar a dudas, *Bifronte* marcó un antes y un después que robusteció el complejo mundo creativo de todos sus integrantes.

El hecho de ser un proyecto a cuatro manos, dos manos del teatro y dos manos de la danza, le dio una riqueza, tanto a la dirección como a la interpretación de los actores-bailarines, donde la obra se fue construyendo a partir del trabajo colaborativo de los participantes. Lo mismo podemos decir de este análisis posterior, visto desde la mirada de la coreógrafa-directora y desde la vivencia de la intérprete.

Referencias

- Abirached, Robert (2011). *La crisis del personaje en el teatro moderno*. Segunda edición. Madrid: Publicaciones de la ADE.
- Barba, Eugenio y Savarese, Nicola (1990). *El arte secreto del Actor*. Prisma Editorial, S. A.
- Cardona, Patricia (2000). *Dramaturgia del bailarín. Cazador de mariposas*. Primera edición. D. F., México: Escenología, A. C.
- Domínguez, Juan; Galán, Marta; Renjifo, Fernando (2008). *Éticas del cuerpo*. Edición y estudio Cornago, Oscar. Primera edición. Madrid, España: Editorial Fundamentos.
- Fuentes Medrano, Álvaro (2012). *El dramaturgista y la deconstrucción en la danza*. Primera edición. Bogotá, Colombia: Editorial Icono.
- Laban, Rudolf (1975). *Laban's principles of dance and movement notation*. Macdonald and Evans Limited. London.
- Márquez, Maribel. Entrevista con Laura Petit 10/05/2016.
- Martínez, Silvia. Entrevista con Laura Petit 19/10/2015 y 20/05/2016.
- Pavis, Patrice (2000). *El análisis de los espectáculos*. Barcelona, España: Ediciones Paidós Ibérica, S. A.
- Paz, María (2003). *La expresión corporal en el teatro europeo del siglo XX*. Ñaque Editora: Ciudad Real, España.
- Profeta, Katherine (2015). *Dramaturgy in motion: at work on dance and movement performance*. United State of America. The University of Wisconsin Press.
- Rondón, Javier. Entrevista con Laura Petit. 26/04/2016.



situArte

Revista Arbitrada de la Facultad Experimental de Arte de la
Universidad del Zulia

Año. 12. N°22 _____

*Esta revista fue editada en formato digital y publicada en junio
de 2017, por el **Fondo Editorial Serbiluz, Universidad del
Zulia. Maracaibo-Venezuela***

**www.luz.edu.ve
www.serbi.luz.edu.ve
www.produccioncientificaluz.org**