

EL CUERPO COMO COMPOSICIÓN ESCÉNICA Y GENERADOR DE NUEVOS ESPACIOS

TESIS DOCTORAL 2017
José Luis Raymond Aldecosía

Directoras :
Immaculada Jimenez Huertas
Rita Sixto Cestero

eman ta zabal zazu



**Universidad
del País Vasco**

**Euskal Herriko
Unibertsitatea**

AGRADECIMIENTOS

Deseo agradecer esta tesis a mis directoras Immaculada Jiménez por ser la generadora del proyecto y por su confianza y dedicación en esta investigación personal y a Rita Sixto por acompañarme y apoyarme hasta esta presentación.

A mi amiga Laura Ordás por su ayuda con la maquetación y diseño gráfico y por su acompañamiento incondicional en este proceso de investigación.

A Aida Blanco que ha conseguido colocar las correcciones ortográficas y de estilo en su lugar.

A Emeterio por ser quien me sugirió escribir un manual donde se presentara las investigaciones del cuerpo en el espacio escénico.

A José Miguel Elvira por su aportación técnica y apoyo emocional al proyecto.

A todos mis amigos de aquí y de allá por su apoyo, consejos y ayuda para que todas las ideas estuvieran en su lugar.

A mis compañeros de trabajo que se han interesado por la realización de este proyecto.

A todos los alumnos con los que he trabajado en esta treintena de años y que con credibilidad, cariño y opiniones han hecho posible realizar esta investigación.

A todas las instituciones de enseñanzas artísticas nacionales e Internacionales donde he desarrollado este proceso creativo y en especial a la Real Escuela Superior de Arte Dramático de Madrid, y a la Facultad de Bellas Artes del País Vasco.

A todos los teatros, galerías y espacios donde he podido poner en práctica durante estos años, las ideas y pensamientos relacionados con esta particular manera de ver la escena.

A todos los amigos y artistas que han escrito unas líneas de apoyo, opinando sobre este proceso de trabajo.

A mi familia que sigue estando presente en mi quehacer diario.

Y sobre todo a mi compañero de vida Miguel Ángel Pérez, que además de ser quien me acompaña cada día, ha sido un activo partícipe de esta tesis.

A todos, gracias sinceras por la credibilidad y apoyo.

ÍNDICE

Introducción	6
Motivación personal y estudio.....	8
Hipótesis de la investigación	12
Temática y aproximación	15
Objetivos	21
Estructura de tesis	22
Capítulo 1	
SOBRE LAS ARTES ESCÉNICAS Y LAS ARTES VISUALES.....	24
1.1. Breve reflexión sobre el teatro visual y plástico.....	26
1.2. Creadores que han ejercido influencia directa.....	29
Capítulo 2	
PUESTAS EN ESCENA.....	34
2.1. Experiencia y poética personal.....	36
2.2. Direcciones de escena plásticas.....	38
2.2.1. Huts.	39
2.2.2. P-7.....	45
2.2.3. El color de la danza prohibida.....	46
2.2.4. Grita.	49
2.2.5. La raya en el agua.....	51
2.2.6. La cama o tumba del sueño.	53
2.2.7. Teatro musical de Tomás Marco.....	55
2.2.8. La traición oral.....	58
2.2.9. Páginas para un sujeto.	60
Capítulo 3	
DRAMATURGIAS VISUALES.....	62
3.1. Plástica escénica y creación.....	64
3.1.1. Espacio, cuerpo e imagen.....	66
3.1.2. Espacios escenográficos de acción.....	72
3.1.3. Pedagogía creativa y experimentación.....	75
3.1.4. Sistemas de representación espacial.....	81

Capítulo 4	
RECURSOS METODOLÓGICOS.....	86
4.1. Proceso de experimentación personal del cuerpo en el espacio escénico.....	88
4.1.1. Cuerpo y acción escenográfica.....	90
4.2. Construcción del estudio.....	92
4.2.1. Materiales plásticos, escénicos y de experiencia.....	92
4.2.2. Espacios de presentación.....	95
4.2.3. Tipologías espaciales.....	98
4.3. Instrumentos y técnicas.....	104
4.3.1. Elementos formales integrantes en la acción.....	104
4.3.1.1. Cuerpo e Indumentaria.....	106
4.3.1.2. Espacio sonoro y composición.....	107
4.3.1.3. Indumentaria como objeto.....	108
4.3.1.4. Objeto y acción.....	109
4.3.1.5. Espacio y cuerpo.....	111
4.3.1.6. Luz y representación.....	113
4.3.1.7. Acción y espacio.....	114
4.3.2. Partes identificativas de una sesión.....	118
4.3.2.1. Introducción.....	122
4.3.2.2. Entrada	125
4.3.2.3. Ritual de cambio	133
4.3.2.4. Búsqueda y pretextos	139
4.3.2.5. Creación de partituras.....	149
4.3.2.6. Presentación de materiales.....	156
4.3.2.7. Cambio de ropa final.....	160
4.3.3. Descripción completa de la primera sesión. Espacio circular.	165
Capítulo 5	
CONCLUSIONES GENERALES Y APORTACIONES DESDE LA EXPERIENCIA	192
Capítulo 6	
GLOSARIO	198
6.1. Terminologías aplicadas a la acción creativa.....	208
Capítulo 7	
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS	210
7.1. Bibliografía.	212
7.2. Contenido de DVD.	232
Capítulo 8	
ANEXOS Y REFERENCIAS.....	234
8.1. Cuerpo y espacio en las profesiones escénicas.....	236
8.2. Reflexiones de profesionales que han experimentado con los procesos relacionados con el cuerpo en el espacio.....	238

INTRODUCCIÓN



MOTIVACIÓN PERSONAL Y ESTUDIO

La investigación en esta tesis surge de mi experiencia en la plástica, en la escena y en la pedagogía creativa estudiada e impartida durante treinta y cinco años en las enseñanzas artísticas universitarias, concretamente en la Real Escuela Superior de Arte Dramático, en Madrid, en másteres y posgrados de la Universidad del País Vasco, así como en otros centros universitarios donde las artes escénicas forma parte de la investigación como proceso creativo, tanto de las artes visuales como de las del escenario. Esta experiencia me ha permitido obtener una información visual y conceptual de años; y ha sido necesario organizar todo este material obtenido en un marco teórico-práctico para procesarlo en el estudio de esta tesis. A su vez, me he enfrentado a la ordenación de las experiencias adquiridas con la perspectiva del tiempo, donde aparecen cuestiones de cómo se ha desarrollado la evolución de mi proceso creativo en estas tres décadas y cómo han confluído en una particular puesta en escena creativa, denominada «El cuerpo en el espacio».

No pretendo que sea una tesis historicista en relación con los conceptos amplios y complejos que se desprenden de la interpretación de la plasticidad y la escenificación, sino de la lectura personal, de la puesta en práctica y de la interpretación de estos conceptos que han sido desarrollados anteriormente por otros creadores. Esta lectura e interpretación conlleva una reflexión poética del espacio, del cuerpo y de la imagen que se proyecta en este.

Debido a la complejidad y amplitud del tema, no entro a demostrar las distintas relaciones que se producen en la escena en función de los elementos escenográficos que aparecen en ella, su desarrollo histórico, la plasticidad de los montajes teatrales ni nada parecido; simplemente presento cómo, a través de mi experiencia, subjetividad y experimentación, he adquirido unos conocimientos artísticos, culturales, sociales y políticos, y cómo los he transformado en una práctica escénica donde la sintaxis de la imagen es la generadora de las acciones que organiza el cuerpo en el espacio, creándose nuevos espacios llenos de ideales y utopías. Tampoco he querido olvidar los momentos de fragilidad mientras que se camina por estructuras y propuestas estilísticas donde las certezas e incipientes conclusiones se alejan de los marcos tradicionales del pensamiento escénico.

En esta experiencia creativa, es el cuerpo quien, como obra viva, organiza el espacio como un lugar efímero, un lugar lleno de necesidades que se abren a otros espacios de acción. El tema es muy amplio como para desarrollarlo en profundidad en esta investigación, por lo que se ha tenido que delimitar a un campo de actuación bastante más concreto y que se encuentra en el cuerpo del «actante», «intérprete» o «danzante», en sus movimientos y en su «ser», como creador y como un objeto más en el espacio, que contiene el impulso y la estética. Sin olvidar que el cuerpo del sujeto es quien compone el espacio con las premisas que plantea el lenguaje visual.

Otro factor que se añade al proceso de experimentación personal como complemento al conocimiento del cuerpo en el espacio es el del aprendizaje del proceso creativo, que surge como impulso para acceder a la acción escénica por medio de las premisas del teatro y del arte contemporáneo. Se entiende que la creación surge de esa mentalidad que se escapa de los clichés aprendidos, y que permite que el individuo conozca sus nuevas realidades experimentadas desde su fuerza motora y su pensamiento.

La creatividad es el vehículo con el que se construyen las acciones escénicas y donde se exploran las nociones sintácticas visuales, para que con ellas el cuerpo del actante cambie el espacio.

Otra de las ideas que aglutina la acción en la escena es la del interés que siempre ha ejercido en mí la «pluridisciplinariedad» a la hora de la concepción de un proyecto creativo. Este diálogo y combinación de disciplinas son las que han dejado los fundamentos recurrentes tanto en las relaciones que se conciben entre los ejecutantes y los materiales que estos organizan para la producción de sus obras: escultóricas, pictóricas o performativas, como en las mías propias, que han desembocado en la producción de proyectos

plásticos y en los propios procesos que conlleva la pedagogía escénica. Por lo tanto, esta tesis trabaja con la experiencia personal combinada con la verbalización y la producción de la misma.

Luz, espacio, indumentaria, espacio sonoro, palabra, cuerpo, acción... elementos todos que se unen para crear procesos y permitir conocer el fenómeno teatral como aprendizaje, creación y metodología.

Por un lado, nos encontramos con todos los elementos que conforman el espacio escénico y que son los anteriormente citados. Estos son básicos a la hora de formalizar lenguajes escénicos, de promover disciplinas de estudio y de crear entrenamientos que promuevan las pedagogías de acción. El intercambio entre estos elementos se utiliza para comprender cómo el cuerpo se relaciona consigo mismo y con el entorno, con su potencial creativo y con su propia destrucción.

Las posibilidades de generar conocimiento con la intervención de todos los elementos escenográficos ayudan a que mi interés siga proyectándose en la formación e investigación corporal y espacial, creando líneas de desarrollo en sujetos a los que le interese comprender cómo y de qué manera es el encuentro entre el arte y su cuerpo, y donde las formas tengan la importancia de relacionarse con ellas mismas y el vacío. Dibujan con su cuerpo el espacio y lo conceptualizan para sus procesos creativos. Componen basándose en un «todo» espacial, en pintar el espacio con su cuerpo y en dar color a su movimiento con pinceladas formales. Gestos, trazos y bocetos corporales influyen directamente en la creación plástica de la escena.

Esta actitud de pintar el espacio se refleja en mis producciones artísticas, que no solamente se proyectan en un lienzo, sino que las presento en las puestas en escena, en las escenografías, en las instalaciones y en la propia pedagogía creativa.

La pintura con la que trazo el espacio no es plana, es tridimensional y en ella son posibles las fusiones de sombras y luces, de color y acción, de materiales y poesía.

La mejor manera de entender el espacio es dibujar en él. Este concepto ha estado siempre presente a la hora de transmitir conocimientos que se acoplan al cuerpo, a la plástica escénica y a su entrenamiento, haciendo hincapié en las referencias contemporáneas y en lo visual como medio de proposición estética. No es un método de actuación, es una proposición estética que camina por los estados creativos del arte. Un trabajo intuitivo, vivo y donde el azar es la pedagogía que crea un discurso con perspectiva.

"Muérete" Instalación Interactiva
 Pabellón Nacional Español
 Cuatrienal de escenografía
 de Praga
 Praga, 2015



Texto escrito por el autor Daniel Sarasola para el Pabellón Nacional de la Cuatrienal de Escenografía de Praga 2015. Palabras que utiliza el cuerpo para desarrollar su creatividad y placer estético. Espacio con representación interdisciplinar que ejerce singularidad y diferencia¹.

*¡Atrévete a embadurnarte en la diarrea de un mundo que se colapsa y derrumba!
 ¡Revuélcate como un puerco en el gran vertedero humano de todas las estructuras baldías y caducas!
 ¡No cierres los esfínteres a las ratas, deja que penetren por todos los orificios en la cloaca de tu cuerpo!
 ¡Solo eres carcasa de carne putrefacta y estremecida por riadas de gusanos en ebullición!
 ¡Tus tejidos devorados,
 tus glándulas saqueadas,
 tus rótulas y tendones devastados,
 tus huesos de su médula despojados!
 ¡Para aprender a ver lo nuevo hay que dejarse fallecer!
 ¡Solo caerás a la noche del sentido desollado del viejo pellejo!
 ¡Fuera el disfraz de convencionalismos y prejuicios!
 ¡Arráncate la máscara social de vilezas hasta quedar en carne viva! ¡Ten el coraje de conocerte a ti mismo,
 hasta en lo más repugnante de tu abismo!
 ¡Si gozas entre tus heces sentirás cómo te creces,
 muriendo y un nuevo lenguaje escupiendo, que el del prójimo captura desnudo de hojarasca!
 ¡Sal de tu estúpido modo de entender, de tu torpe forma de amar! ¡Quiebra tu cutre y mezquina forma, osa transgredir la norma! ¡Consumada la muda,
 vuelve ahora,
 con glorioso cuerpo
 de nueva piel!
 ¡Ya eres divino y terreno aquí y ahora,
 solo a través de tu obra!
 ¡Nueva imagen del espejo
 que devuelve sin complejo
 esa mudanza espectral
 del que todo ya valora!*

¹ Instalación, donde el público se tumbaba entre la basura de un mundo ya caduco y en el que escuchaba un alegato sobre los nuevos valores del individuo y de la sociedad, mientras su imagen se reflejaba en el techo y un video de gusanos se proyectaba sobre su cuerpo. Concepto y diseño: Jose Luis Raymond, Texto: Daniel Sarasola, Audiovisual: Álvaro Luna, Iluminación: Miguel Ángel Camacho, Música: Jorge Bedoya, Imagen 3D: David Pastor, Gráfica: Laura Ordás, Construcción: Viuda de Ramirez, Producción: Ministerio de Cultura, INAEM.

Esta investigación es un proceso de creación constante, abierto a los posibles encuentros con el movimiento, en el que los acontecimientos inesperados que surgen de las acciones serán los que marquen las líneas de desarrollo de los infinitos caminos por descubrir y donde el cuerpo (con su entorno) participará de las aproximaciones a la nueva modernidad.

HIPÓTESIS

La imagen necesita de un cuerpo, de un espacio, de un estímulo o de una acción. Este proceso de investigación se construye desde la forma, desde la imagen que la crea y desde la lectura que el espectador hace de ella. Pero no solamente es esta el de estudio, sino todos los elementos que se gestionan al mismo tiempo para reproducir o construir sensaciones y poner a los sentidos en alerta. El cuerpo del actor necesita construir espacios donde alojarse, se mueve y construye con pedagogía y en su recorrido va organizando espacios visuales, imágenes constructivas y relaciones personales con la composición y el comportamiento escénico.

Uno de los puntos que se tratan en la investigación es la de entender la necesidad que se tiene del nivel de realidad para que el actor se comporte en la escena de forma que indague en los fundamentos de la plástica y que su cuerpo sea el trasmisor y productor de imágenes que ayuden a la percepción espacial.

En todas las sesiones se trabaja desde el estímulo para generar imágenes: mentales, visuales, en movimiento o a partir de otra ya creada, es decir, imagen en todos los sentidos. La imagen como generadora de creación en el espacio escénico.

Esta creación produce contextos abiertos que constituyen un núcleo que se desenvuelve en dos niveles: uno, en la generación de situaciones abiertas dentro de la acción escénica, y dos, las sensaciones que experimentan los espectadores y la interpretación que hagan de lo que presencian. En el primer nivel, las acciones se realizan en función de la no concentración en un entorno concreto, de la no generación de creaciones cerradas y de las imaginarias proposiciones que ayuden a descifrar nuevas posibilidades de información visual.

En el segundo nivel, son los espectadores los que desde su posición de privilegio organizan las referencias visuales que están siendo producidas por los actores. Cuanto más abstractas sean las acciones, más abiertas serán las interpretaciones de estos².

Con estos planteamientos escénicos se podría formular la siguiente hipótesis: en cada acción escénica se encuentra una imagen plástica que la genera, y surge en la mayoría de las ocasiones del conocimiento de la sintaxis de la imagen. Por otra parte, las imágenes plásticas son el objeto de las acciones escénicas, creando un bucle donde se retroalimentan constantemente unas a otras.

La metodología que propongo en las sesiones de trabajo parte de una dinámica abierta, tanto para las lecturas de todos los que nos encontramos en el espacio de trabajo, como para los que asisten como espectadores al acto de la presentación. Debe ser un compromiso de ambos con la imaginación. Activos, para recibir los mensajes actorales con apertura de conceptos como para encontrarse con los nuevos espacios que se proponen en este encuentro de comunión y de vivencia entre todos. Se trata de un convenio entre el cuerpo y lo que le rodea para uso y disfrute de composiciones escénicas, y a su vez en ese convenio se construyen los significados poéticos³ que unos y otros firman con su presencia. Es un espacio vital que organiza las reflexiones desde la propia práctica del instante. En estas presencias y comuniones se generan los contenidos propios del acto poético expansivo y plural.

² Es prácticamente imposible que el espectador vea y oiga todo a la vez: observe a todos los actores, abarque todos los signos y todos los movimientos. Por consiguiente, el espectador construye conjuntos susceptibles de ser preparados por la puesta en escena, pero que una puesta abierta deja totalmente a su creación. Si existe una tendencia actual de la puesta en escena, es aquella que se dirige hacia una liberación progresiva de esta forma de «creatividad» en el espectador, proponiéndole signos tan discontinuos que le obliguen a hacer un esfuerzo para combinarlos y proporcionarles un sentido; dificultando la percepción simultánea de los microsignos producidos por los actores, dada su gran riqueza y refinamiento, o sumergiendo al espectador en un torrente de signos e imágenes. Ubersfeld, Anne.: *La escuela del espectador*. A.D.E. Publicaciones, Madrid, 1997. p.321

³ Los significados poéticos son las impresiones que recibe cada persona, tanto los actantes como los espectadores, incluido yo mismo, que siempre estoy presente en las sesiones en la escena. Todo ello despierta las memorias y experiencias individuales: emoción, inteligencia, conocimientos... de forma que con todo junto cada individuo interpreta y construye un sentido propio.

Lo que quiero decir es que hay una combinación del hecho plástico y escénico en lo instantáneo, de la relación directa con las personas con las que trabajo y conmigo mismo, ya que formo parte de la combinación de estos elementos escénicos.

Estos elementos que conforman la escena pertenecen al llamado mundo de la poesía sensorial y son los elementos escenográficos: luces, voces, formas, indumentaria, sonidos, gestos, objetos, espacio, palabra, color y cuerpo.

Todos sirven para interactuar entre ellos, para crear mundos particulares y organizar una base común escénica. Entran y salen de la acción a medida que se van desarrollando las situaciones. Esta manera de trabajar supone que cada uno improvisa y actúa tanto por lo que hace como por lo que recibe, construyendo mundos propios con recorrido performativo.

También es importante para mí resaltar la gran dificultad de tratar de comunicar todas estas experiencias únicamente con palabras escritas. De ahí que la tesis esté cargada de imágenes y esquemas que tratan de sugerir a los lectores información sensible que vaya más allá del conjunto escrito. Del mismo modo, las citas y los textos poéticos intentan suplir las lagunas del lenguaje literal y descriptivo para llevar al lector a un grado de interpretación personal y emotivo propio. Y, finalmente, el acto de presentación frente al público de esta tesis también tendrá una parte en vivo con el fin de sumergir a los espectadores en una breve experiencia escénica a modo de ejemplo.

TEMÁTICA Y APROXIMACIÓN

Este estudio que presento nace de un interés que siempre he tenido por la plástica, la acción escénica y la contemporaneidad del cuerpo en el espacio, por lo que siempre he buscado herramientas que me han servido para complementar este interés y que en ocasiones han supuesto una dificultad a la hora de encontrar materiales específicos que complementaran este trabajo.

Con el tiempo, he ido analizando experiencias y reflexiones de creadores plásticos que han centrado sus investigaciones en el cuerpo del actor, en el cuerpo del sujeto que está presente en la naturaleza y que se mimetiza con la mayoría de los elementos que aparecen en ella. Desde ser un simple objeto, a concebir el cuerpo como una imagen que construye espacios con sus movimientos o que crea imágenes que dramatizan visualmente un concepto, como podría ser la escena posdramática.

A través de los siglos, tanto el cuerpo como el espacio han evolucionado en función de su entorno y de sí mismos. En este sentido, el cuerpo ha sido y es la primera arquitectura con la que se encuentra el individuo, y el proceso de habitarlo dura toda su vida. Es un centro de coordenadas en el que se entrecruzan todas y del que crece la construcción espacial como un árbol. Al moverse, el eje principal que recorre el cuerpo hace que configure la dimensión de este con su entorno y con su verticalidad. Además del eje vertical, se distinguen dos ejes que contribuyen a la orientación espacial, uno es el movimiento libre, hacia delante, que define la dimensión y la profundidad, y otro es el de la dirección de la mirada, que define la anchura junto a la acción táctil de los brazos y manos. Cualquier organismo espacial es un combinado de ejes y direcciones, uno vertical y dos horizontales.

Vitrubio creía que las piernas y los brazos del cuerpo humano se conectaban entre sí a través del ombligo. El cordón umbilical tenía una importancia simbólica mayor en su concepción arquitectónica que los genitales. De esta manera, el umbilicus de una ciudad también servía para calcular sus proporciones geométricas. Por otro lado, el ombligo era una señal del nacimiento con una enorme carga emocional. Los ritos de fundación de una ciudad romana reconocían los aterradores poderes de los dioses invisibles de la tierra, a los que los planificadores intentaban propiciar bajo el centro. El terror asociado con el nacimiento de una ciudad marcó la historia de la propia fundación de Roma.

[...] creía, además, que la escala y la proporción de un edificio deben derivarse de la escala y la proporción de las partes del cuerpo. Los miembros pueden extenderse así de tal manera que los brazos y las piernas formen líneas: las dos líneas de los miembros se cruzarán en el ombligo. Las puntas de los dedos establecen entonces las líneas del cuadrado⁴.

Por lo tanto, podríamos decir que se puede dar un paralelismo entre la constitución del cuerpo y la construcción de un edificio, introduciendo en el esquema un nuevo elemento: el dinamismo.

⁴ Sennet, R. (1994). *Carne y piedra*. Madrid. Editorial Alianza. 1997. Pág. 113.

Cuerpo y arquitectura
La Intermite Teatro
Madrid, 2015



El espacio tomado como haz de posiciones relativas y de direcciones en el que se descubren dimensiones estáticas y dinámicas como altura, longitud, profundidad, anchura, figuras, volúmenes, ascensos, descensos, divisiones, penetraciones..., y orientaciones, trayectos, etapas, avances, retornos, etc. Todo ello sin duda puede ser una poética en la medida que produce recursos de significación. Y en buena medida y ligado al tiempo viene siendo una «forma a priori de la fantasía». Y si se considera que la fantasía es generadora de formas, entonces sería una conformación determinante de formas expresivas⁵.

Además de que el cuerpo sea un instrumento creado por el movimiento, se le podría dar una concepción básica más, la de ser objeto.

Pero, ¿qué es un objeto? El término «objeto» requiere una definición.

Moles plantea, en uno de los primeros trabajos sobre el comportamiento y asimilación de los objetos, una serie de definiciones extraídas de diversas disciplinas, que giran en torno a ese término:

Etimológicamente (objectum) significa lanzado contra, cosa existente fuera de nosotros mismos, cosa puesta delante de nosotros que tiene un carácter material: todo lo que se ofrece a la vista y afecta a los sentidos (Larousse). Los filósofos emplean el término en el sentido de lo pensado, en oposición al ser pensante o sujeto⁶.

Mas el objeto también se caracteriza por sus dimensiones, por su escala con el hombre, por ser independiente o móvil, o por estar sometido a la voluntad humana. Desde un punto de vista sociológico, por conseguir que haya habido un desplazamiento progresivo en el estudio del objeto como elemento de comunicación.

⁵ Velasco Maillo, H. M. 2007. *Cuerpo y Espacio*. Madrid: Editorial Centro de estudios Ramón Areces. 2010. p. 327.

⁶ Moles, A. *Teoría de los objetos*. Barcelona: Gustavo Gili, 1975. pág. 29.

El arte del siglo XX ha sido probablemente en el que más creadores han tomado al objeto como elemento investigativo, y por descubrir en este la capacidad polivalente de «ser» más cosas que el propio objeto en sí.

Es un siglo en el que ha habido un rechazo a reproducir la realidad y la representación. El arte objetual ha puesto en cuestión los intereses y objetivos del arte tradicional y ha extendido su campo de acción a otras fronteras cada vez más cercanas a la vida. Acciones, acontecimientos, *happenings*, *performances*, *fluxus*... todos relacionados con el hecho teatral, aunque su base y motivación se encuentren alejada de las dramaturgias tradicionales de la escena.

“Muerte a ritmo de rock”

Serie de fotografía:
BESTIA CONTRA BESTIA
Impresión digital.
100 x 80 cm
Bilbao, 2010

(Fotografía de J.L.
Raymond)



Durante los años 60 se produce un acercamiento de las artes a la vida. El azar ayuda a combinar los principios de la representación plástica con los desechos de los materiales, juntos dan a los objetos nuevas semblanzas y expresiones, aportando valores fundamentales a la evolución del arte y al propio objeto en sí. El cuerpo inicia de nuevo un proceso de creación como soporte expresivo y reivindicativo de la libertad que en ese instante se está desarrollando en todo el mundo.

Todos estos nuevos comportamientos artísticos no solo afectan a la pintura y la escultura, sino a todas las actividades artísticas contemporáneas, entre ellas el teatro y sus puestas en escena. La importancia que hasta ese instante se daba al diálogo de los actores disminuye, y se inicia un proceso de valorización más determinante del gesto, de lo que contiene la escena y del objeto.

Desde este momento, la función del objeto deja de ser secundaria y comienza a presidir la escena, a ser autónomo, permitiendo que la acción sea más flexible y funcional. Deja de ser decorado para convertirse en acción dramática.

Por ser versátil, el objeto ha desplazado al actor como protagonista. La escena contemporánea contempla este cambio por lo que lo integra como hilo conductor en sus piezas y en sus acontecimientos teatrales.

En lugar de aparecer un elemento del decorado, deviene móvil y determinado, algunas veces creado por la actividad propia del actor. Por lo mismo, en la medida que lo gestual se vuelve también importante, sino más que la palabra y la dicción, todo lo que se inscribe en este gestual, a saber, el objeto manipulado, llega a ser sistema de signos, lo que justifica el estudio del objeto que teatral como parte autónoma y determinante de la puesta en escena⁷.

Pero en teatro, cualquier elemento que se encuentra en la escena puede adquirir el valor de objeto como acto creativo y de transformación.

Podríamos decir que este espacio de acción transforma todo su contenido y a su vez coloniza los otros lenguajes escénicos que conviven en el mismo instante de la actuación, creando nuevas dramaturgias de reflexión y práctica artística. La indumentaria forma parte de esta colonización formal y objetual, dando valores compositivos y funcionales a las nuevas dramaturgias visuales que se han establecido como partituras de uso y lectura contemporánea. El vestuario se formaliza entonces como un personaje con valor de objeto e intención. Será un elemento principal para construir la identidad actoral o para ser llevado como un objeto más, siendo en ocasiones una prolongación de sí mismo en el que el objeto transportado adquiere el valor de vestimenta. Lo animado y lo inanimado se confunden en el personaje construido.

El objeto de la escena organiza el espacio escénico, acota las fronteras y delimita las coordenadas del espacio de acción. El espectador pone en valor la funcionalidad de los objetos cuando ve cómo los personajes se relacionan entre ellos. Una de las funciones del objeto es su significado, su versatilidad. Puede ser él mismo u otra cosa diferente, dependiendo de su materialidad, de su función y de su espacialidad.

⁷ Ubersfeld, A. *La escuela del espectador*. ADE Ed., Madrid 1997.

OBJETIVOS

En esta investigación los objetivos generales parten de las múltiples variantes con las que se encuentra el cuerpo a la hora de enfrentarse a las poéticas espaciales y a su comportamiento en cada una de ellas. El espacio y sus posibles combinaciones arquitectónicas genera múltiples miradas creativas que inciden en los fundamentos de la plástica escénica y en los encuentros que se producen cuando el cuerpo se enfrenta a este espacio y los distintos elementos escenográficos que contiene. Para poder llegar a estos objetivos es necesario conocer los elementos que sustentan esta investigación.

- Establecer códigos visuales que sean aptos para que los actantes puedan construir sistemas básicos de creación y expresión escénica.
- Analizar los signos plásticos, espaciales y arquitectónicos para poder incorporarlos al cuerpo del actante y crear significancias en los elementos que plantea el color, la forma, la línea, el entorno y el ritmo.
- Organizar una gramática personal de la forma.
- Relacionar los elementos escenográficos que aparecen en la escena para incorporarlos al lenguaje multidisciplinar.
- Construir partituras con la escenografía, la composición y el cuerpo.
- Crear con las situaciones y experiencias sensoriales que se presentan en las sesiones, una experiencia de azar.
- Desarrollar mecanismos plásticos que puedan ser utilizados para la comunicación y la creación.
- Componer espacialmente con la indumentaria, el cuerpo y el objeto.
- Investigar las maneras de conocer los elementos con los que se participa en el espacio para organizar métodos de composición.
- Experimentar con los distintos lenguajes plásticos y escénicos que sirvan para que el actante sepa trabajar con el equipo y consigo mismo.
- Averiguar como es el proceso de trabajo que he elaborado intuitivamente en las sesiones.
Generar discursos donde el espacio se convierta en puesta en escena.
- Conocer el arte y la diversidad.
- Pensar en las variantes y combinaciones que se producen en el espacio, utilizando todos los medios que propone la escena, sus posibilidades y su diversidad para crear imágenes y sus metáforas.

ESTRUCTURA DE TESIS

Esta tesis se ha diseñado con una estructura de ocho capítulos que corresponden a la práctica y teorización personal de «El cuerpo en el espacio». Trata sobre la importancia que tiene el cuerpo como generador de espacios en la escena contemporánea, siendo de la imagen la generadora de los acontecimientos y acciones escénicas. Es también una reflexión sobre mis inicios en este tipo de prácticas plásticas y de cómo la pedagogía escénica ha ejercido un papel preponderante en la investigación y creación de estos conceptos.

La interdisciplinariedad es a su vez un ejemplo de encuentro entre los intereses creativos pedagógicos y las nuevas maneras de comunicación escénica. La puesta en escena es el germen para la construcción de unidades estilísticas que van a convertir la investigación plástica en escena y donde el cuerpo del actor será su referente. En estas producciones, la importancia de que todos los elementos escenográficos formen parte de la escena es tan necesaria como imprescindibles para comprender cómo sus múltiples lenguajes conforman la dramaturgia de la escenificación.

Una de las características de la tesis es cómo generar interés para que el actor organice su cuerpo en el espacio con el conocimiento de que su cuerpo es memoria, deseo y espectáculo, y que sus funciones deben integrarse en el descubrimiento espacial a través de su propia cartografía.

En mi trabajo es muy importante hacer comprender al actor que él es materia y que puede colonizar, junto a otros materiales, espacios personales de investigación a través de su práctica, dando lugar a nuevos ámbitos de desarrollo experimental.

Estos conceptos se materializan a través de la práctica, pero sobre todo es a partir de un sistema de postulados teóricos que surgen como acciones corporales en el instante en el que estos se presentan como pensamientos plásticos, de imagen o de poder.

En la introducción se plantean las ideas originarias de las que surge el interés por este tema, desde el cuerpo como arquitectura, pasando por su función como objeto para llegar a ser colonizador de los espacios de acción. También la conexión e interés por la interdisciplinariedad en las artes, las puestas en escenas contemporáneas, la pedagogía creativa y las artes visuales como elementos básicos de la construcción de un acto escénico.

En el primer capítulo se analiza brevemente la diferenciación entre arte visual y arte escénico, para crear las perspectivas que originarán el interés por la combinación de ambas en las puestas en escena y en

la creación del actor. Así mismo, se reflexiona sobre el arte visual en la escena y sobre mi propia experiencia con la pintura y otras formas de creación.

En el segundo capítulo, se presentan algunos montajes escénicos donde la interdisciplinariedad de las artes juega con la acción de los personajes que participan de las formas y generan con ellas lenguajes no dramáticos, sino acontecimientos de acción directa y viva. Espacios, objetos, personajes, materiales, palabras, luces e indumentaria para proporcionar imágenes abiertas y sugerentes al espectador.

El tercer capítulo se centra en la pedagogía de creación personal y en la actuación de la materia, «El cuerpo en el espacio» y en las dramaturgias visuales con las que se propicia la experimentación del actor como elemento escenográfico y sus distintos espacios de convivencia, tanto poéticos como simbólicos o dramáticos.

El cuarto capítulo y el más extenso, en él se clarifica y se unen todas las ideas plásticas y visuales que darán origen a la tesis sobre «El cuerpo en el espacio», su origen. Este capítulo finaliza con una sesión de trabajo completa donde se ve el proceso creativo y el interés por la plástica escénica como originaria del drama o como acontecimiento que se expresa con la imagen. Se complementa con la estructura que en la mayoría de las sesiones de trabajo, dejando entrever cuál es mi función en cada sesión y los objetivos de cada una de ellas.

El quinto capítulo pertenece a las conclusiones generales y en él se recogen los resultados de las experiencias, tanto personales como colectivas. En ellas se ven los hallazgos relacionados con los objetivos marcados, como la formación plástica como generador de movimiento, dejando campos abiertos para posibles desarrollos e investigaciones corporales y espaciales.

En el sexto capítulo queda recogido un glosario de palabras que se han usado en la investigación, así como el enunciado de términos que aparecen en las sesiones prácticas y que son de interés para posibles creaciones y experiencias plástico-escénicas.

En el séptimo capítulo se presenta una bibliografía que he acumulado durante estos años de experiencia. Se acompaña de imágenes y vídeos de algunas sesiones como complemento y para mejor entendimiento de este personal trabajo.

Para terminar, presento reflexiones de profesionales y estudiantes que han hecho desinteresadamente sobre esta investigación y que me sirven para comprender la influencia que ha ejercido esta materia de «El cuerpo en el espacio» en su quehacer creativo y profesional.

CAPÍTULO 1

SOBRE LAS ARTES ESCÉNICAS Y LAS ARTES VISUALES



1.1. BREVE REFLEXIÓN SOBRE EL TEATRO VISUAL Y PLÁSTICO

Antes de iniciar la reflexión de cómo incide la imagen en la escena y de cómo puede crearse una dramaturgia visual en las artes escénicas, tendríamos que conocer las naturalezas y significados que tienen ambas artes como formas de expresión.

Hasta mediados del siglo xx, las artes visuales¹ se localizaban en las disciplinas relacionadas con la pintura, el grabado, el dibujo y la escultura. Es a partir de estas fechas cuando se añaden otras, que se producen por su conocimiento y práctica, y que llegan desde las nuevas tecnologías aplicadas a las instalaciones, el videoarte, la fotografía o cualquiera de las expresiones que surgen de la electrónica, así como el arte digital y sus variantes.

En estas artes la obra se plantea como un objeto visible, externo, donde el artista desea transmitir sus experiencias personales y estéticas. Este se aleja corporalmente de ellas, aunque en ocasiones, por sus acciones, puede integrarse como un elemento más de la obra. Los artistas, con sus acciones corporales y momentáneas, se convierten en soporte plástico y expresivo, acercándose a dramaturgias visuales que se relacionan con las artes escénicas.

El artista usa los principios estéticos para organizar el lenguaje visual y expresivo que desea transmitir a la obra y al espectador. Utiliza el espacio, el equilibrio, la forma, la luz, la perspectiva, el movimiento, la composición... todos ellos elementos para organizar y expresar con su obra una razón a su pensamiento creativo.

Las artes visuales han ido evolucionando, puesto que el individuo también lo ha hecho, a través de su mirada. Una mirada que está ligada a su entorno, a su filosofía de vida, a sus creencias, a su forma de entender las perspectivas estéticas y creativas en relación a sus experiencias y los acontecimientos realizados.

¹ **Visual** (del lat. *visualis*). 1. Adj. Perteneciente o relativo a la visión. 2. f. Línea recta que se considera tirada desde el ojo del observador hasta un objeto. <www.rae.es>. «La percepción visual se vincula a cómo el individuo interpreta los estímulos de acuerdo a los efectos de la luz, sus emociones y sus conocimientos». <<http://definicion.de/visual/>>.

En este sentido, el hombre ha mirado a su alrededor. En la prehistoria reproducían en el interior de las cuevas imágenes pictóricas de lo que creían ver en el exterior. Los hombres clásicos construían imágenes de dioses y hombres para organizar rituales de belleza y pavor. La acción formaba parte del ritual visual que se confundía con la acción escénica. El medievo creaba imágenes pictóricas en paredes de iglesias y para crear el culto a un único Dios. El Barroco y el Renacimiento creaban imágenes del nuevo hombre y de su podredumbre. Hoy, los *graffitis*, los audiovisuales o el retrete de Marcel Duchamp comparten el nuevo lenguaje visual como medio de expresión, creatividad y técnica, transformando el pensamiento y la mirada de los nuevos individuos.

En la actualidad, la interacción de las disciplinas artísticas está proponiendo miradas personales que se dirigen a otras estrategias creativas donde la investigación del hecho visual lleva a componer cartografías de comportamiento con otras creaciones plásticas, y entre ellas las artes escénicas. Desde hace unas décadas, los artistas visuales hemos incorporando a nuestras obras distintas propuestas estéticas que se nos ha facilitado desde la globalización como idea. Es un fenómeno que nos hace ver horizontes no solamente geográficos, sino de espacios y disciplinas, que se conjugan con una actualidad llena de combinaciones, utilizándolas todas con una personalización de conceptos y una corriente de transmisión propia de la pluralidad cultural.

Dentro de las múltiples posibilidades de intercambio que tiene el lenguaje visual con otras disciplinas creativas, son las artes escénicas las que comparten algunos de los elementos y características que les hacen estar relacionadas, como puede ser la contemplación y el mundo artificial que separa al espectador de la realización y representación de la obra.

Las artes escénicas, vinculadas a la escena² se desarrollan en un mundo de ficción. A diferencia de las artes visuales, que son visibles y externas, donde el soporte es matérico: lienzos, pinceles, pinturas, etc., el soporte en la escena es el espacio, el cuerpo de los bailarines, el de los actores, y se relacionan con la expresión física y los demás componentes que habitan el escenario. Estas artes se inscriben en cualquier género de actuación, así como en cualquier espacio arquitectónico y teatral³.

² **Escena** es un término que procede del latín *scaena* o *scena*, aunque su origen más remoto está en un vocablo griego que significa «cobertizo de ramas», tienda de campaña. Se trata de una sala teatral destinada a la representación de una obra. <www.rae.es>.

³ **Teatro** (del lat. *theatrum*). 1. M. Edificio o sitio destinado a la representación de obras dramáticas o a otros espectáculos públicos propios de la escena. <www.rae.es>.

Este término procede del griego *theatrón*, que puede traducirse como el espacio o el sitio para la contemplación. <<http://definicion.de/teatro/>>.

La escena es el espacio de la representación, de la actuación. Es el lugar donde los actores se exhiben y donde el público les observa, les mira, los juzga y se recrea con lo que acontece en el espacio. A través de los siglos, este espacio es cambiante y por lo tanto, las maneras de comportarse en la escena también lo son.

Espacios circulares, de relatos populares, frontales, de calle, de iglesias, de investigación, mínimos, con oropeles o vacíos. La historia pasa y las historias que se cuentan se organizan en función de las necesidades de los espectadores de cada época. El espectador ve cómo se mueven, en qué lugar se encuentran y cuáles son los objetos que les informan del espacio donde habitan. En ocasiones hablan, gritan, parafrasean, danzan, cantan o hacen malabares. Pero todos observan lo que sucede y se mimetizan en lo que cuentan. En ocasiones no hay palabras, es la imagen la generadora de las narraciones; o el baile, el que comunica la historia; o la luz; o el sonido. La dramaturgia visual inicia su proceso de integración en la puesta en escena plástica.

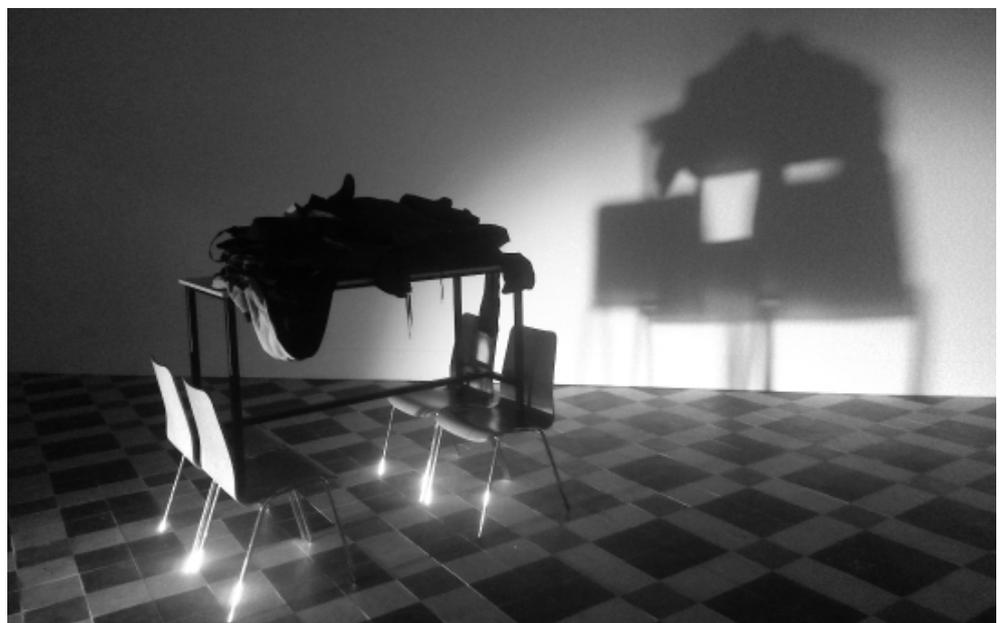
1.2. CREADORES E INFLUENCIAS

Gracias a la Historia del Arte hemos ido aprendiendo cómo se han comportado los artistas frente a sus ideales creativos, cuáles han sido las motivaciones que les han llevado a tomar una u otra decisión a la hora de exponer sus piezas y qué políticas sociales se han interesado por ellos para la ejecución de una determinada obra. En el transcurso del tiempo hasta nuestros días, los intereses artísticos han evolucionado de diferentes y múltiples maneras; por un lado, se encuentra la investigación del propio artista que se enfrenta a su obra y a su proyección social, y por otro, el interés que le produce seguir conociendo y experimentando maneras y disciplinas que le sirvan para complementar lo que piensa que necesita su obra.

Pero el conocimiento pesa en la trayectoria de un proceso creativo, ya que la Historia y sus avatares ejercen demasiadas influencias, conscientes o inconscientes, a la hora de organizar pensamientos originales y personales. Pero siempre aparece una vivencia personal, que es su identidad, y que viene avalada por sus inquietudes, por sus deseos y por sus ganas de crear acontecimientos que le sirvan para su evolución y dedicación artística. Con el tiempo, es necesario que se vayan olvidando algunos de estos conceptos aprendidos para dejar paso y espacio a nuevos desarrollos que seguirán marcando la personalidad del artista y de su obra.

*Forma, composición e
imagen.*

La Térmica/CDN
Málaga, 2004



Un profesor actúa como profesor, y suena como tal. Un artista obedece a ciertos límites heredados de percepción, que determinan cómo se vive y construye la realidad. Pero nuevos nombres pueden ayudar al cambio social. Reemplazar artista por jugador, como si se adoptara un pseudónimo, es una manera de alterar una identidad fijada. Y una identidad cambiada es un principio de movilidad, de ir de un lado a otro⁴.

Como he resaltado antes, la experiencia se acumula, se practica, se investiga y se expone. Todo forma parte de la impronta que permite al artista seguir limpiando y creando. Olvida experiencias y crea necesidades.

Cuando hablo de mis referentes, tengo que remitirme a mis años de vida, a los conocimientos adquiridos, interpretados y ubicados en las distintas disciplinas en las que trabajo, como son las artes escénicas, las visuales y la pedagogía, sin olvidar las identidades geográficas y sociales que han originado mi interés en una percepción visual y personal de la creación plástica. El entorno gestiona particularidades que se transmiten a la obra que uno desea construir y desarrollar.

En este sentido, mi entorno sí ha influido en mis procesos artísticos, los cuales han generado un lenguaje propio donde el color, la materialidad e incluso la política se han unido para crear composiciones plásticas y escénicas. Las referencias de otros artistas o creadores han llegado desde la necesidad y el interés por descubrir y complementar el conocimiento que uno piensa que le falta.

El arte que se producía en Euskadi a partir de los años 60, con la industrialización acelerada, sí dejó huella en una generación de artistas que luchaba por la búsqueda de una identidad y en los que la abstracción, el informalismo y la figuración fueron sus principales herramientas para conseguir este deseo. La radicalización social también les permitió plasmar en sus obras esa identidad buscada. Así, tendríamos a Agustín Ibarrola, Gabriel Ramos Uranga, Mari Puri Herrero, Jorge Oteiza, José Barceló, Remigio Mendiburu, Eduardo Chillida, etc. Este panorama creativo y social es el que se fue apoderando, a mi manera de entender, de la materia, el color y la plasticidad, llegando hasta el día de hoy como una seña de identidad, en ocasiones difícil de corregir. Pero había una necesidad de poner en práctica escénica las teorías aprendidas de estas realidades pictóricas, por lo que se necesitaban herramientas que pudieran ser desarrolladas para organizar el trasvase que suponía el paso

⁴ Kaprow, Allan, *La educación del des-artista*. Madrid: Árdora exprés, 2007, p. 69.

del plano bidimensional de la pintura, al tridimensional del objeto escénico como en la escultura.

Esta necesidad de poner en práctica escénica los elementos pictóricos y sus respectivos planteamientos sociales me llevó a conocer a creadores escénicos cuya base creativa es la plástica y la estética. Entre ellos se encuentran los artistas de las vanguardias históricas que han utilizado el cuerpo como objeto y como elemento pictórico: Oskar Schlemmer, Picasso, J. Miró, Malevitch, etc.

Por este motivo, mis referencias artísticas han estado, por una parte, relacionadas con mi curiosidad vital de cada momento; y por otra, con las necesidades de documentación y complementación del tema que se trata en esta investigación, que no es otro que la relación entre las artes visuales y las escénicas, unidas en el cuerpo del actor, cuyas acciones conforman la escena como un acto de rechazo al teatro literario para acercarse a un acto escénico abierto y vivo.

Esta actitud de encuentro y desarrollo entre estas dos disciplinas surge al mismo tiempo como pensamiento creativo y como generadora de espacios escénicos. Hay un encuentro entre la necesidad de descubrir esos espacios de acción a través de la corporeidad y la identidad de este, y el desarrollo del yo más íntimo y de una práctica exhibicionista en espacios de identidad y diferencia.

Es a partir de este encuentro que se produce entre la expresión y la proyección personal, donde se crean referencias que me llevan a satisfacer las cuestiones estéticas y formales que surgen en la investigación.

Forma en movimiento
El cuerpo en el espacio.
RESAD
Madrid, 2012



Llego a las artes escénicas por esa necesidad de aplicar al espacio un cuerpo en movimiento cargado de composición y diálogo expresivo entre éste y su entorno. La composición corporal clásica y sus referentes han hecho el resto.

Este interés por la funcionalidad del cuerpo en el espacio me ha llevado a estudiar a creadores que introducen en la escena sus propias teorías plásticas, usándolas como herramientas de control y gestión, y considerando el cuerpo del actor como un objeto más, pudiendo ser marioneta, instalación o puesta en escena. Appia, Craig, Kantor, Wilson, Castellucci, Fabre. Todos ellos utilizan el cuerpo del actor como soporte plástico y objeto simbólico .

En las últimas décadas, artistas como Kounellis, Kiefer, Boltanski y otros han acercado sus piezas al escenario o las han construido especialmente para él. Ópera, teatro, danza, *performance*, espacios de la escena que les han servido para complementar y enaltecer su obra artística en función, por y para la escena.

En la actualidad, mis referentes se están centrando en la idea de la performatividad como lenguaje que se incorpora a la acción escénica, donde se combina la teatralidad ensayada y la viveza que tiene la espontaneidad de una acción no organizada. Este pensamiento se establece en las puestas en escena, pero en la pedagogía creativa se centra sobre todo en las acciones improvisadas que produce el cuerpo en el espacio y este sigue siendo el objetivo de mi investigación.

Como referencias actuales puedo citar a Erwin Wurm, con sus esculturas de un minuto; las acciones de Ana Mendieta; Yoko Ono; Orlan; Bruce Newman; Paul MCarthy, etc. Artistas que permiten con sus acciones corporales entrar en sus dramaturgias personales, creando con sus actos universos que se expanden a otras identidades no solamente museísticas, sino escénicas.

Por lo tanto, la creación plástica es la que me suscita el estudio de la investigación escénica, así como el comportamiento que se produce en esta cuando el cuerpo de un actor sin personaje se coloca a organizar espacios desde su actuación y su identidad.

Composición y gesto
Taller Réplika/Vértico
Madrid, 2016



CAPÍTULO 2

PUESTA EN ESCENA



2.1. EXPERIENCIA PERSONAL

La representación no solamente es la traslación literal ni la ilustración de un texto dramático a la escena, sino que es una obra donde se presentan y convergen otros elementos no lingüísticos como la escenografía, el gesto, la actuación, la indumentaria, el sonido, etc. Es una realización personal y creativa donde el imaginario del director se complementa con sus lecturas de los distintos fragmentos que contiene el texto dramático, cuando existe un texto dramático o literario.

Pero el texto teatral necesita también de la representación y esta tiene sus códigos a la hora de ponerlos en pie. Uno de esos códigos es el espacio, el lugar donde la dirección se propone colocar su imaginario y hacer que sus personajes o acciones adquieran el interés y el complemento armónico que necesita su impronta estilística. El tiempo que acompaña al espacio también determina la representación, puesto que de él depende el acercamiento que conlleva el discurso escénico a un público y la dramaturgia con la que se identifica la actuación.

La puesta en escena necesita de la composición visual del escenario donde confluyen las líneas de creación estética, las formas, el color, la indumentaria, los objetos y todo lo que conforme una imagen que ayude a precisar los signos del espectáculo.

En esta idea de presentar el poder visual en la puesta en escena, mi trabajo escénico ha estado siempre centrado en esta faceta, en la creación de un universo personal cercano a mi experiencia de vida y apoyado por los encuentros e investigaciones de todos estos elementos plásticos que confluyen en la tridimensionalidad del teatro.

En este proceso de conocimiento, los creadores plásticos-escénicos que han investigado sobre este tema han sido los artistas que han descubierto que el cuerpo como objeto, como prolongación de este o como deterioro físico, funciona como un resorte expresivo de comunicación y como organizador de espacios de acción.

Al estudiar y comprender sus evoluciones creativas, he podido comprobar cómo hay en ellos una necesidad de que el cuerpo se dirija hacia otros terrenos plásticos donde se puedan generar nuevos compromisos artísticos, y que su desarrollo social pueda integrarse en la comunidad teatral. Es decir, que al cuerpo, además de ser soporte plástico, se le puedan dar otras funciones que demandan otros espacios.

Espacios corporales que comunican diversidad de significados y puedan ser utilizados no solo como elementos formales y decorativos, sino como identidades que lleven sus orígenes plásticos a una evolución con desarrollo escénico y con necesidad de seguir prolongando su cuerpo en un pensamiento escultórico y en movimiento.

Ahí están Gordon Craig hablando del actor marioneta; Kantor, con la prolongación de la escultura en el cuerpo del actor; Jan Fabre, con el deterioro físico y el movimiento; Bob Wilson, con la estructuración de la imagen; o Jan Lauwers, que convulsiona la escena con el caos y la deformidad. Con todos estos creadores me he identificado plenamente, puesto que ellos también cursaron estudios en Bellas Artes y más adelante han necesitado la escena para continuar con sus investigaciones plásticas y obtener campos más extensos a la hora de proponer y exponer sus obras y su personalidad.

En este sentido, los años 80 fueron para mí el campo de cultivo y de aprendizaje cuando fundé la compañía de teatro plástico, Intervalo Teatro Studio de Bilbao, e iniciaba mis estudios en Bellas Artes, uniendo ambas formaciones y disciplinas en la plástica escénica y en el desarrollo de tránsitos y evoluciones creativas que han llegado hasta la actualidad.

La constancia y la creencia en los valores que transmite el cuerpo, el espacio y el arte en la escena han hecho que a través de la pedagogía actoral siga comprobando cómo los nuevos y jóvenes creadores necesitan de la imagen y la creatividad para su desarrollo artístico y puesta en escena.

La investigación siempre ha estado presente en cada uno de los montajes escénicos realizados, ya que en cada uno de ellos el espacio, la forma y la comunicación se han desarrollado de diferente manera. En unos era el cuerpo quien creaba la imagen, pero en otros era la iluminación la que organizaba la acción, o el vestuario formaba parte de la escultura escénica y del entramado escénico. Todo elemento ha ejercido el valor y significado que se ha querido plasmar, pero siempre huyendo del naturalismo y dejando la expresividad como objeto y la comunicación como un espectador abierto.

2.2. DIRECCIONES DE ESCENA PLÁSTICAS

A continuación, presento nueve puestas en escena que forman parte de investigaciones espaciales y escénicas donde las artes plásticas: pintura, escultura, audiovisuales, instalación, etc. han formado parte de la expresión y narración a la hora de comunicar al espectador alguna historia.

En todas las propuestas el actor ha organizado sus improvisaciones y ha sido quien, con su cuerpo, ha creado propuestas y generado estéticas de comportamiento gestual. Cada espectáculo ha pasado por unos entrenamientos que después se han convertido en ensayos, el cuerpo ha sido y sigue siendo el soporte de los acontecimientos. Hay una intencionalidad en todas las propuestas de que el gesto se aleje del naturalismo para convertirse en la mayoría de las ocasiones en un acto físico en el que se presente una permisividad escénica que rompa con una puesta en escena cerrada, dejando, en momentos, que los actores queden libres para organizar sus trayectos y composiciones escénicas.

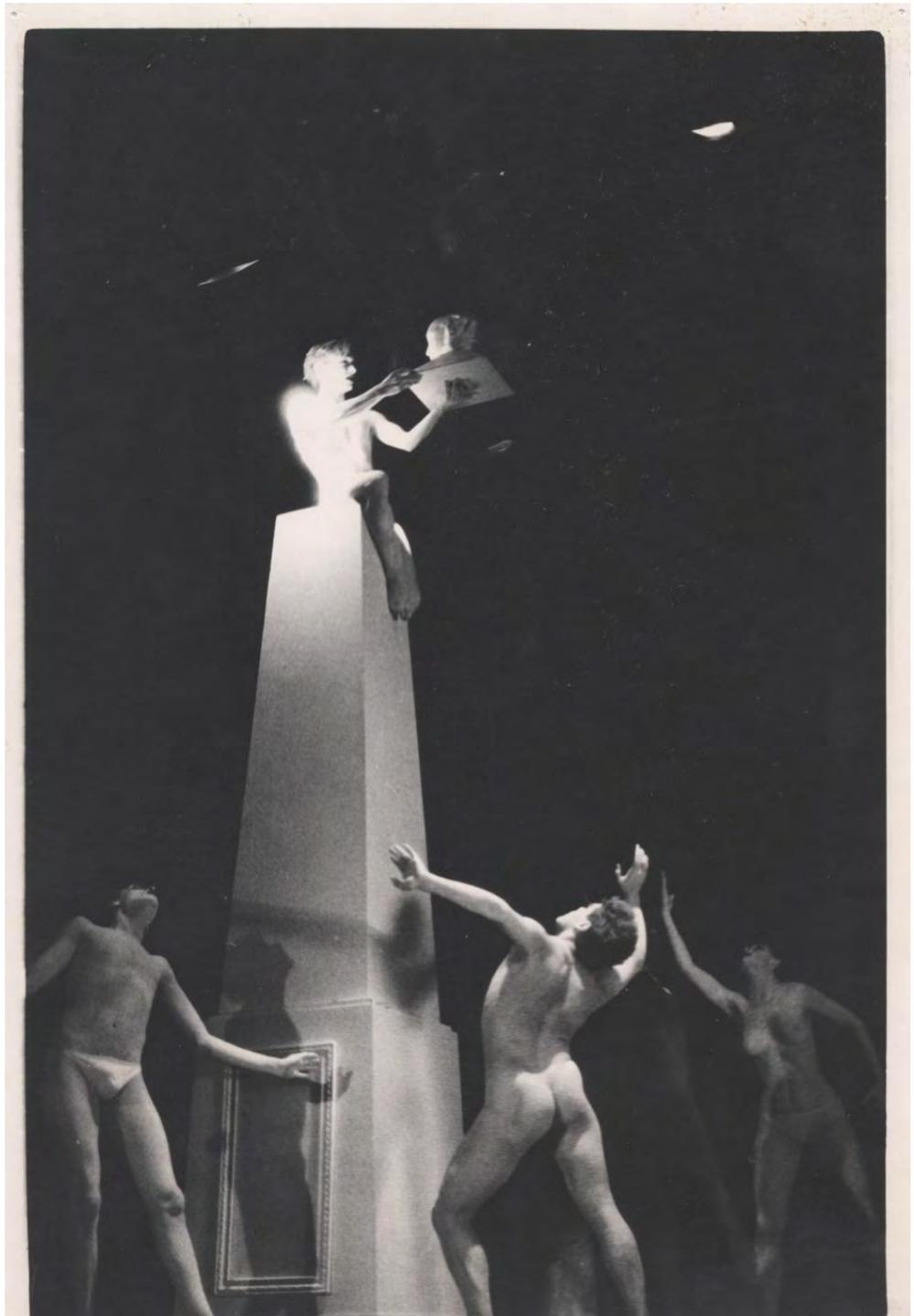
En otras propuestas, son los objetos escultóricos y constructivos quienes dominan y perpetúan la imagen de poder escénico, representando fuerzas plásticas que colonizan las situaciones dramáticas de las acciones. Se construyen y se movilizan por la escena, no siendo decorativas, sino funcionales con las conversaciones del espacio. Los actores y danzantes construyen los espacios con las esculturas, creando así los momentos performativos de la escena.

Las palabras y los textos como espacios sonoros dejan de ser los comunicadores de las dramatizaciones, son protagonistas como conceptos y como objetos escenográficos. Dependiendo de cada representación, la palabra adquiere un valor determinante o pasa desapercibida por su sonoridad o estruendo, o porque la fuerza sonora la convierte en espacios de delirio, confusión y mensaje. Un altavoz, una bocina, un micrófono o una cinta de casete; la palabra se diluye en las nuevas representaciones. En todos estos montajes he convertido el texto en escena, sin intenciones emocionales, solamente como acto de representación plástica. Por lo tanto, desconceptualizo el uso de los materiales escénicos de sus funciones para crear un conflicto escénico propio de la atracción que debe tener la imagen, porque el teatro necesita de fuertes atracciones visuales que atrapen y creen un pensamiento crítico al espectador.

He seleccionado estos nueve espectáculos por la resolución escénica de los momentos en los que se produjeron, así como por la influencia y desarrollo creativo que sigo procesando con el teatro visual y plástico.

2.2.1. Huts.

*HUTS. Un nuevo poder
acecha al espíritu
creativo*
"Intervalo" T. Studio de
Bilbao
Bilbao, 1983



Este es el primer montaje escénico y visual con que el que Intervalo Teatro Studio de Bilbao se presentaba al público vasco «huts» significa «vacío» en euskera¹.

Son los inicios de mis estudios en Bellas Artes los que me ponen en contacto con las vanguardias históricas del siglo XX y con los artistas vascos. Entre ellos se encuentra Jorge Oteiza, artista y pensador que va a ejercer en mí las influencias más directas a la hora de enfrentarme con un pensamiento que nos proporciona la tierra y la espiritualidad que se fomenta el entrar en contacto con ella, con sus materiales y con sus referencias formales. Forma, espíritu y materia, elementos básicos de una identidad.



Huts
La luz como lenguaje visual
"Intervalo" Teatro Studio de Bilbao
Bilbao, 1983

Por lo tanto, Huts se encontraba presente en el pensamiento creativo, en el desarrollo escénico ampliado al mundo performativo, pero su presencia también formaba parte del trabajo escultórico y conceptual que se desarrollaba en los estudios artísticos en esas fechas. A partir de estos procesos de confluencia entre varias disciplinas, va a desencadenarse una unión donde la escena y el arte, que conformarán un «todo» que hoy perdura, tanto en la obra plástica como en el pensamiento que me hace llegar a ella. De esta unión se fragua este primer espectáculo de la compañía del Intervalo Teatro Studio de Bilbao.

¹ Título: Huts. Compañía: Intervalo Teatro Studio de Bilbao. Estreno: 24 de febrero de 1983 en el Teatro Serantes de Santurtz. Escenografía y dirección: José Luis Raymond. Diseño de iluminación: Ricardo Torrecilla. Técnico de iluminación: Celestino Duarte. Técnico musical y percusión: Víctor Sánchez. Diseño de vestuario: José Luis Raymond. Realización de vestuario: F. Villa. Realización de escenografía: Teatro Studio. Carpintería: Sabino Ibarra. Antigüedades: Aristos. Música al piano: Lander Mendieta. Fotografía: Patxi Cobo y J. Luis Prieto. Reparto: Ricardo Torrecilla, José Luis Raymond, J. L. Almazán, Karmele Sautu, Andoni Aresti, Mentxu Iriondo y Andoni Salazar.

Se trata de una obra fragmentada en dos partes donde la dramaturgia está subordinada a la imagen, no a la palabra, ya que esta no existe, y a la música, puesto que acompaña a las imágenes para crear espacios sonoros que condicionan las atmósferas de las escenas o las amplifican.

Hay una primera parte más cercana a una realidad cotidiana, donde a través del gesto se representan situaciones de la inmediatez donde se articula la actuación y no la representación de las acciones. Las situaciones que se crean en esta primera parte se refieren a la decadencia de la sociedad de los años 80, la del propio espectáculo y el de la comunicación social.

A continuación, hay una segunda parte secuenciada en un supuesto nuevo mundo, utópico y corporalmente libre. Blanco sobre blanco y con influencia del teatro y la danza butoh².

Es una obra visual en la que confluyen los ingredientes y materiales propios de la escena: la expresión, el gesto, la técnica, el juego y el espacio. Todo al servicio de los componentes y de la acción.

Huts
 Composición y teatro
 visual
 "Intervalo" Teatro Studio
 de Bilbao
 Bilbao, 1983



² La danza butoh, nace de la frustración ante los bombardeos nucleares de la II Guerra Mundial en Japón. En ella se busca la pureza del cuerpo, la eliminación escenográfica para potenciar lo grotesco, lo deforme, y desgranar el espíritu maligno que el individuo lleva en su interior. El dolor es un aliado y se relaciona con los elementos de la naturaleza: agua, tierra, fuego, aire. El cuerpo se pinta de blanco para quitar el horror que lleva encima. Se hace infinito y se convierte en materia. Los máximos representantes y creadores de esta danza fueron Kazuo Hono y Tatsumi Kijikata.

El tratamiento que se da al espectáculo forma parte de la ruptura de los planos en el espacio escénico. Cuando la composición en el plano ha perdido casi todo su interés y empieza a relacionarse con un espacio dado, surge algo nuevo. Ante esta idea, el elemento plástico forma parte del drama. El constructo horizontal-vertical es la relación básica del hombre con su entorno y la referencia visual más fuerte.

El cuerpo desnudo³ sigue construyendo líneas de comportamiento espacial. Juega y delimita con sus formas el espacio de acción. Se mimetiza con la luz fluorescente y compone con los destellos que desprenden estos aparatos. Los objetos que aparecen en la escena, (como son el monolito, los tejidos, el robot, las luces, las gafas y las frutas) también se acoplan al cuerpo como una prolongación de los personajes cuando se hacen pasar por ellos.

De nuevo, el cuerpo para crear espacios y comportamientos de acción. Estas ideas surgen con los conocimientos escénicos que aparecen en los creativos y artistas que proponen con plasticidad a los personajes y haciendo que la plasticidad sea un personaje más⁴.

³ *Lindsay Kemp*. (1938-) Cheshire, Gran Bretaña. Bailarín, actor, coreógrafo. Innovador en los años 70 de la danza y la pantomima. Con sus trabajos plásticos visuales nos fue impregnando de su libertad corporal a través de la acción, la expresión y la plasticidad.

⁴ *Adolphe Appia, E. G. Craig, Kantor, Wilson*. Todos son creadores plásticos que utilizan a los personajes como objetos y a los objetos como personajes.

2.2.2. P7.

Los años 80 son un momento en el que se empieza a ver el cambio social y político que se está produciendo en este país. En este cambio incipiente y que ya ha comenzado a finales de los años 70, las artes escénicas inician un proceso de adaptación a nuevos rumbos teatrales. Se deja de hablar de política en los espectáculos y se pasa a contar otras historias de futuro con los nuevos medios tecnológicos y escénicos que se encuentran a nuestro alcance.

Desde entonces, lo multidisciplinar inicia un recorrido a toda velocidad, no en todos, pero sí en grupos que surgen con otras necesidades para contar historias y que nacen al amparo de «la movida». Nos empezábamos a sentir más libres, con deseos de descubrir caminos no explorados. En esta apertura, el teatro y el arte eran símbolos de inquietud social con los que queríamos explorar nuestros encuentros más íntimos, junto con los más externos, siendo la creatividad la que dirigía todo el camino de búsqueda hacia la libertad.

En esta profusión de motivaciones y estímulos creativos, surgían ideas escénicas donde se aglutinaban todas las artes y artistas que contribuían a que estas ideas fueran factibles. Entre ellas se encontraba el cuerpo, como herramienta y soporte donde se presentaban parte de estas concepciones expresivas.

El cuerpo dejaba de estar atado, pues se estaba liberando de los condicionantes sociales y culturales en el que había estado viviendo en las décadas anteriores. Disfrutaba y agonizaba. Dolor y pasión, juntos para conquistar el disfrute.

Era el momento de poner en pie, con dificultad y deseo, una obra interdisciplinar que reflejaba el inicio de modernidad en nuestro grupo y en nuestro entorno, Euskadi. Esta obra era P7.

P7 es un parking donde la iconografía circulatoria nos presentará el amor-odio como dicotomía subyacente del elogio de la huida. Y esto no deja de ser una de las múltiples interpretaciones que se le pueden dar⁵.

El salón de actos del polideportivo de Churdínaga se presta al ensayo de una obra diferente donde la acción dramática y la puesta en escena se acompaña del celuloide, la pintura, el vídeo, la fotografía, el saxo, el teclado en directo... constituyendo un escenario atípico, concebido como objeto escultórico en su totalidad. Este parking se presenta como la enredadera carente de alternativas, didáctica obviada en pro de una visión plural donde la forma crea el contenido y el contenido se recrea en la propia forma⁶.



P7. Aparcamiento social
"Intervalo" Teatro
Studio de Bilbao
Bilbao, 1985.

⁵ Título: P7. Autor: José Luis Raymond. Compañía: Intervalo Teatro Studio de Bilbao. Estreno: 21 de mayo de 1985. Escenografía y dirección: José Luis Raymond. Diseño de iluminación: Ricardo Torrecilla. Espacio sonoro: Joseba Gotxi. Sastrería: Eduardo González y Filo Villa. Diseño de programa: Elexpuru y G. San Juan. Vestuario: Mertxe Blanco. Audiovisuales: Julián Irujo, Susana Talayero y Raymond. Fotografía: Patxi Cobo, Ismael Bernarde y Juan Inciarte. Cine: Chavete. Vídeo: Jorge Carlos Negrete y Juan Crego. Música: Letras de las canciones Muerte en la carretera, Fuerza del solitario, y Chica herida de Borja Martínez. Teclados y composición musical: Joseba Gotxi y Saxo. Composición: Nuria Busto. Pintura y escultura: Chavete. Diseño de vestuario: Amador Casado, Carlos Diez e Intervalo TSB. Complementos y atrezzo: Ana Laura Alaez e Itziar Bilbao. Diseño y realización de peluquería: Irene Menéndez. Semiótica: Marlene Merikaetxebarria. Reparto: Mertxe Blanco, Ismael Bernárdez, Carlos Diez, Teresa Gutiérrez, Juan Inciarte, Ricardo Torrecilla y Javier Vallis.

⁶ Marlene Merikaetxebarria. *La Gaceta del Norte*. n.o 26. Tendencias. Bilbao: 12-5-85.

P7. *Formas y sonidos*
"Intervalo" Teatro
Studio de Bilbao
Bilbao, 1985.



Este proyecto fue apoyado por artistas y profesores de la Facultad de Bellas Artes de Bilbao así como por músicos y compositores de la escena contemporánea y los propios componentes del grupo Intervalo Teatro Studio de Bilbao.

¿Qué descubrí de este montaje que aún se encuentra hoy en «El cuerpo en el espacio»? Un montaje donde confluían todos los elementos escénicos como unidad de lenguaje, equiparándolos todos en su medida, pero dándoles importancia a todos ellos. Música en directo, movimiento, escultura, moda, luz, etc. Y el cuerpo siempre presente. Como escaparate y como doliente, recogiendo las marcas que propinan los latigazos de las palabras. Artaud maniatando el presente.

P7 era un parking mental. Un espacio donde se juntaban los deseos más ocultos del ser humano a través de los sonidos cotidianos de las voces y de las palabras. Un lugar en el subsuelo de la ciudad. Muerte, dolor, pasión, miradas promovidas por «la movida», propias de las claves que se pregonaban en estos años 80. En este contexto, la tragedia cotidiana se presentaba a través de la forma, huyendo del drama que se podía producir con las imágenes de las escenas que se proyectaban con las acciones. Contenido musical en vivo para distanciarse del contenido visual de la escena. Textos crueles que Artaud presenciaba desde su atalaya y que nosotros lo presentábamos desde la desnudez del hombre cotidiano. Noche, fiesta, desgarró y ritmo para presentar a través de las claves de la modernidad un espectáculo en clave plástica e integradora.

Las secuencias inconexas, las *performances* y las atmósferas hilvanaban con precisión los ritmos y situaciones escénicas.

2.2.3. EL COLOR DE LA DANZA PROHIBIDA.

Un pabellón deportivo convertido en espacio escénico. Esculturas que se convertían en personajes y creadores de los nuevos espacios⁷.



El color de la danza prohibida. Vida y obra de Y. Mishima
Escuela de teatro de Getxo
Bilbao, 1986.

⁷ Título: El color de la danza prohibida. Autor: José Luis Raymond. Compañía: Escuela de Teatro de Getxo. Vestuario, espacio escénico y dirección: José Luis Raymond. Ayudante de dirección: Teresa Gutiérrez. Técnico de iluminación y sonido: Borja Marcos. Esculturas escénicas: J. Antonio Liceranzu y José Luis Raymond. Fotografía y diapositivas: José Ignacio Lobo. Montaje de sonido: Mikel Arce. Maquillaje: Ana Cadiñanos., Maqueta, dossier y programa: Taller de las Arenas, Cine en Super8 mm: Víctor González Rubio. Cine en 16 mm: Víctor González Rubio y Jaime de la Rica. Coreografía: Naya González. Reparto: Maite Allende, Alberto Martín, Ibón Ceberio, Carmen Pardo, Ricardo Cerezo, José María Pellón, Maite Díaz, Jaime de la Rica, Borja Ortiz de Gondra, Mariano Rodríguez, Víctor González, Alicia San Juan, Rosa Landaburu y Silvia Villanueva, Voces en off: Javier Iturregui, Irune Manzano, Begoña Bilbao y Koke Sánchez.

Materiales naturales para sentir la naturaleza japonesa y unos actores que con sus cuerpos movilizaban la angustia y vida que tenía Yukio Mishima con el cuerpo, con su cuerpo⁸.

De nuevo, el cuerpo como vía de explicación y de tortura. Se resistía a que su cuerpo se degenerara y lo comparaba con un caballo desbocado. La mejor manera que tuvo de enfrentarse a su preocupación por el paso del tiempo fue el suicidio.

Una muerte anunciada donde la nobleza y disciplina samurái le ayudaron a enfrentarse con la cultura tradicional nipona y su pensamiento de belleza del hombre a través del cuerpo y el espíritu.

Los objetos escultóricos y escenográficos formaban parte de las distintas secuencias de la vida de Y. Mishima a través de una dramaturgia visual que mostraba los distintos periodos de la vida del autor: nacimiento, niñez, pubertad y adultez.

Todos estos periodos se entremezclaban en la escena, donde la abstracción de sus composiciones, así como el juego de la dramaturgia textual compartida entre varios actores, componían una única persona, y donde se dejaba entrever cómo los pensamientos que se encuentran en todas las épocas vividas forman parte del mismo individuo. Madera, paja, papel, tela, huesos, cuerda, tierra, agua y hierro. Materiales todos con los que los actores se impregnaban en el pensamiento del autor, ya que estos eran los materiales de su vida.

Con estos elementos integradores de la personalidad del artista, se acoplaban e intercambiaban ideales de creación entre el cine, la música, la escultura, la acción, la luz, y el espacio. Un todo para combinar los elementos escenográficos que cuentan una historia y que preparan al espectador para entrar en el mundo de su libertad creativa con la lectura de las imágenes que se proponen en el escenario.

El crítico teatral Pedro Barea escribía sobre la obra:

La Escuela de Teatro de Getxo ha hecho un montaje de evocación biográfica y poética que titularon «El color de la danza prohibida». El espectáculo, como bien sugiere el título, se construye sobre una urdimbre que tiene a la vez componentes con tensión plástica y tensión moral.

⁸ *Yukio Mishima* (1925-1970), escritor y hombre de teatro japonés, candidato al Premio Nobel, que ambicionaba desde que le fue concedido a Yasunari Kawabata en 1968. Se suicidó —como ya había anunciado— en 1970 haciéndose el harakiri ante un grupo de fieles del extraño ejército místico-guerrero que le seguía.

Una recomposición del mundo febril del autor y del conflicto de su condición homosexual, junto a la sensibilidad de su literatura.

La reconstrucción biográfica, a pinceladas impresionistas, se hace sobre composiciones plásticas mimadas por los actores. Son escenas muy sofisticadas, de un complejo artificio formal, que resumen instantes de la peripecia humana de Mishima. En el montaje hay diversos núcleos en un espacio polivalente, de colores claros, madera, paja, blancos sucios, negros y grises, con especial cuidado de los objetos.

Los actores siguen la acción con movimientos rituales, muy dirigidos, componiendo un trabajo coral que surge de un impulso pictórico y escultórico. De dramaturgo.

De dramaturgo es también la complejidad narrativa, que se apoya además en filmaciones cinematográficas y diapositivas, en voces y escenas grabadas que avanzan el relato a la vez que distancian las turbadoras imágenes de la «danza prohibida». El puzle es de una innegable belleza.

Que una escuela de teatro se proponga levantar un «Mishima» es una sorpresa. Se adivina una participación del grupo, una curiosidad por lo difícil y lo fronterizo. Por la experiencia, que es la obligación de la enseñanza de una escuela de teatro. Que lo hagan, además, bien, es un placer impagable.

Hay poco que decir en contra. Quizá un mayor recogimiento del espacio, que se ensancha sin perspectiva (habría que reconsiderar la querencia de nuestro teatro a irse al frontón como módulo, cuando el motivo de que el frontón sea así es porque allí se sigue el vaivén de la pelota mientras que en el teatro no hay tal), facilitaría la actitud religiosa de los espectadores.

Y un mayor trabajo de dicción, en actores cuya biografía como intérpretes puede que se resuma en este producto, allá donde todavía todo es espontáneo y radical. Pero esto quizá hasta pueda ser un mérito.

El espacio tiene la dispersión de un ser disperso, como Mishima. Y la visceralidad es la traducción de la visceralidad de una vida que finge ser sofisticada.

El espectáculo es muy bello, nervioso, rico en ideas, inquietante. Y lleno de interés.

2.2.4. GRITA.

Esta palabra, que implica dolor, fuerza y denuncia, era la que definía todo un concepto, por una parte, teatral e interdisciplinar; y por otra, como una crítica hacia una sociedad que en aquellos años 90 no integraba positivamente a los enfermos del VIH⁹.

*Grita. Un espectáculo en
tiempos del sida*
Asociación VIH. CDN
Madrid, 1995.



⁹ Título: Grita. Un espectáculo en tiempos de sida. Textos de la madre: Ignacio García May. Compañía: Centro Dramático Nacional. Estreno: 23 de marzo de 1995 en el Teatro Olimpia de Madrid. Dirección, espacio escénico y vestuario: José Luis Raymond. Fotografía: Miguel Zavala. Infografía: Patrick Vázquez. Operador de vídeo: José Ángel Cía. Ayudante de escenografía y vestuario: Elisa Sanz. Director de fotografía y vídeo: José Antonio Moya. Diseño gráfico: Raymond/Serrano/Fuentes. Ayudante de dirección: Raquel Toledo. Realización y edición de vídeo: Fernando Embid. Iluminación: Juan Gómez Cornejo. Música original y banda sonora: Pep Llopis. Ayudante de producción: Lola Graíño. Reparto: Charo Soriano (madre), Miguel del Arco, Julio Escalada, Claudia Faci, Natalia Menéndez, Mérida Molina, Eduardo Ruiz, Eduardo Torroja, Salvador Faus (contrabajista).

Este espectáculo formaba parte de la trayectoria del teatro visual, donde las imágenes contaban, sugerían y proponían maneras de integrar el espacio con los cuerpos de los actores y bailarines, así como con la escultura y el lenguaje audiovisual. La dramaturgia formal del espectáculo se constituía en cinco actos donde a través del color, la luz, la forma, el movimiento, la música y el texto se mostraban los distintos procesos que tiene un enfermo con el VIH cuando se enfrenta a la enfermedad.

A medida que transcurrían las escenas, el color azul inundaba la escena como un símbolo plástico de la enfermedad, las esculturas móviles iban desplegando sábanas hasta que llenaban todo el espacio, los actores iban perdiendo la ropa hasta quedarse desnudos, el espacio se contagiaba de sonido y los audiovisuales se manchaban de luz. Danza, movimiento y texto, todo se iba despedazando, descomponiendo como la enfermedad que hasta esos primeros años 90 era símbolo de muerte.

De nuevo un espectáculo que trasgredía, por su temática, el buen pensar de algunos espectadores, pero que también lo hacía con la puesta en escena, ya que se dejaba al espectador la libertad de combinar las imágenes vividas con sus emociones y con sus propias reflexiones, siendo el trabajo interdisciplinar la manera de entender la dramaturgia posdramática, dejando al acontecimiento el papel de la reflexión.



Boceto para Grita.
Asociación VIH.
CDN
Madrid, 1995.

2.2.5. LA RAYA EN EL AGUA.

José Luis Turina compone 21 secuencias independientes entre sí, musicales y textuales, basadas en la obra *La Celestina*, del autor español Fernando de Rojas. Bajo el título *La raya en el agua*, el compositor intenta plasmar con retazos interpretativos y musicales momento sugeridos de la pieza teatral. Imaginativos y abstractos, la música contemporánea se hace eco de estos momentos escénicos que resurgen de lo más íntimo de la pieza teatral. Música, palabra, movimiento, luz, espacio, cuerpo y acción. Todo para expresar ideas que dejan al espectador la plena libertad de dejarse llevar por el espectáculo espacio visual y sonoro¹⁰.

Los ingredientes musicales están presentes en estas 21 secuencias, por lo que se le da al espectador la libertad para introducirse en los mundos imaginarios de una Celestina nada real. Para acceder a esta vida contemporánea hubo que organizar una puesta en escena coherente, no con el significado de la acción completa, sino con la funcionalidad de la orquesta. Es decir, hubo que organizar a la orquesta tanto en el escenario como en el foso, por lo que esta dificultad técnica marcó las dos partes que componían la obra.

A partir de ese instante, la coherencia estilística surgía de la propia música contemporánea, es decir, de la orquesta de cámara del Círculo de Bellas Artes, del saxofón de Pedro Iturralde, de la voz del soprano Flavio Oliver, de los textos recitativos de los actores Susi Sánchez y José Luis Santos, de la danza de Claudia Faci e Ion Munduate, y de las voces del coro universitario Magerit.

¹⁰ Título: La raya en el agua. Autor: José Luis Turina. Compañía: Círculo de Bellas Artes. Estreno: 27 de septiembre de 1996. Música y textos: José Luis Turina. Dirección escénica: José Luis Raymond. Dirección musical: José Luis Temes. Soprano: Flavio Oliver. Saxo solista: Pedro Iturralde. Orquesta de Cámara del Círculo de Bellas Artes: Grupo Círculo, Coro Universitario Magerit. Director de coro: Manuel Dimbwadyo. Diseño de iluminación: Miguel Ángel Camacho. Diseño de vestuario: Carolina Gorris, Elisa Sanz. Ayudante de dirección: Raquel Toledo. Ayudante de escenografía: Elisa Sanz. Reparto: Susi Sánchez, José Luis Santos Mangudo, Claudia Faci e Ion Munduate.



La raya en el agua.
J.L.Turina
Círculo de Bellas Artes
Madrid, 1996.

El lenguaje visual sería lo que uniría los dos actos musicales, originando grandes contrastes de drama e ironía, de abstracción y composición en la escena. Sin olvidar que estos elementos se originaban por y desde el espacio musical.

El espectáculo se organizaba desde la plástica visual esta ejercía de hilo conductor de unas inconexas situaciones escénicas, por lo que se podía pasar de un mar de bombillas en el suelo a unas dragqueens que recitaban una orden literal ministerial, pasando por la danza y unos textos de Calisto y Melibea, a las voces de coros y cantantes, así como al movimiento del mobiliario escenográfico. Todo contaba para dejarse llevar por lo que se pretendía, que no era otra cosa que jugar escénicamente con el lenguaje plástico-visual y el sonoro.

El cuerpo adquiría la fuerza del movimiento, y las líneas que trazaban los bailarines por el escenario eran las mismas con las que las partituras organizaban las composiciones sonoras. En esta dirección escénica se presentaban, por una parte, las líneas corporales del movimiento como partituras de acción, dando al cuerpo y a las situaciones creadas en la escena la simbología que la esencia de la partitura sonora conformaba; y por otra, el componer un pensamiento formal de la acción.

Esta representación sirvió para otorgarle al compositor José Luis Turina, el premio Nacional de Música de 1996 otorgado por el Ministerio de Cultura a toda su trayectoria musical.

2.2.6. LA CAMA, TUMBA DEL SUEÑO O EL DORMITORIO

ELLA: ¿Quién eres tú?

ÉL: ¿Y tú?

ELLA: ¿Qué haces aquí?

ÉL: No sé. Aquí estoy.

ELLA: Lo mismo que yo.

ÉL: ¿Por dónde has entrado?

ELLA: No lo sé... no me acuerdo.

ÉL: Yo tampoco...

ELLA: ¿Entonces cómo estamos aquí?

ÉL: Tal vez soñando.

ELLA: ¿Cuál de los dos sueña?

ÉL: Los dos, quizás.

El autor José de Bergamín comenzaba con estas palabras la pieza corta escrita en el exilio parisino en 1956, inspirándose en un poema de Baudelaire que se puso en escena junto con la pieza en la misma representación. Esta representación del texto corría a cargo de dos direcciones escénicas: la segunda parte era una propuesta del director y autor Rodrigo García, con su impronta creativa, y la primera propuesta corría a mi cargo, más racionalista y abstracta. Es una propuesta interesante ver el mismo texto con dos visiones / creaciones diferentes¹¹.

*La cama, tumba del
sueño*
Compañía Beatriz
Bergamín. CÍRCULO DE
BELLAS ARTES
Madrid, 1995.



¹¹ Título: La cama, tumba del sueño o El dormitorio, Autor: José Bergamín, Compañía: Beatriz Bergamín, Estreno: 4 de junio de 1993, en la Sala Cuarta Pared de Madrid. Dirección y espacio escénico: José Luis Raymond. Dramaturgia: Ronald Brouwer. Diseño de iluminación: José Manuel Guerra. Técnico de luz y sonido: Isabel Vega. Vestuario: Cedido por el Centro Dramático Nacional. Realización vídeo: Rodrigo García. Realización de esculturas: José Luis Raymond. Diseño gráfico: José Luis Raymond. Fotocomposición impresión: Instituto Francés de Madrid. Producción: Beatriz Bergamín. Reparto: Beatriz Bergamín, Carlos Domingo, Lola Baldrich, Julio Escalada y Gonzalo Cunill.

El texto de Bergamín proponía un espacio realista, pero la lectura que realicé fue la de una abstracción y contención minimalista tanto en el espacio escénico como en la interpretación de los actores.

La ensoñación y la irrealidad eran las bases del texto, y esta idea la pude traducir en dos instalaciones en las que los actores construían sus espacios mientras recitaban sus textos. Manipulaban, organizaban e instalaban el tálamo y la habitación con esculturas cuyos materiales eran las referencias a la dramaturgia textual¹².

La obra tenía un desdoblamiento propio del universo bergaminiano. El consciente y el inconsciente se establecían por la aparición de dos personajes vestidos de negro que creaban una diferencia entre ellos y los que vestían de blanco. Se establecía una frontera entre las dos realidades: la que vive y la de la apariencia. Se daban claves para desarrollar la abstracción y no dejar solamente a la dramaturgia textual que dejara abierta la interpretación al espectador, sino que la dramaturgia visual debía conectar también con esta apertura. Los opuestos formaban parte del desdoblamiento.



*La cama, tumba del
sueño*
Compañía Beatriz
Bergamín. CÍRCULO DE
BELLAS ARTES
Madrid, 1995

¹² Las ideas que van surgiendo en estas direcciones escénicas son las que con el tiempo se han ido desarrollando e introduciendo en los objetivos y prácticas creativas de las sesiones de «El cuerpo en el espacio» y que en la actualidad se están presentando como objetivo de esta investigación. En esta representación se me planteó cómo organizar en escena una acción constructiva directa, cómo ir componiendo con objetos los espacios plásticos y que estos no se comportaran como personajes decorativos, sino que tuvieran su propia lectura y significado poético.

2.2.7. EL TEATRO MUSICAL DE TOMAS MARCO

Estas tres piezas musicales que se presentan en el teatro de la Abadía son composiciones hechas en los años 60, y por su estructura escénica-musical hacen referencia al acercamiento del teatro a la música de acción del Grupo Zaj y a los happenings de Wolf Vostell y Dick Higgins¹³.

Jabberwocky
Teatro Musical de Tomás
Marco. TEATRO DE LA
ABADÍA
Madrid, 2004



¹³ Títulos: Primer teatro musical de Tomas Marco, Anna Blume (1967), Cantos del pozo artesiano (1967), Jabberwocky (1966). Autor: Tomás Marco. Compañía: Proyecto Guerrero, Música de Hoy. Estreno: 18 de junio de 2003 en el teatro de la Abadía y la sala Juan de la Cruz de Madrid. Director de escena: José Luis Raymond. Director musical: José Luis Temes. Iluminación: Miguel Ángel Camacho. Vídeo realización: Xavier Marrade. Reparto: Tomas Marco, Ana Caleyá y Susi Sánchez.



Anna Blume
Teatro Musical de Tomás
Marco. TEATRO DE LA
ABADÍA
Madrid, 2004

En la primera pieza musical, escrita por el compositor Tomás Marco y titulada *Jabberwocky* (1966), que el autor autodefinía como «galimatías en veintinueve partes», se ve que la puesta en escena es la de un auténtico teatro instrumental de la época. Un concierto representado. El texto pertenece a Lewis Carroll y aparece al principio de *A través del espejo*. Según el autor: «[...] la vía teatral alude a otra obra disparatada de Carroll, *The hunting of the snark* (La caza del snark). Se trata de una caza difícil ya que los cazadores ignoran qué aspecto tiene un snark, dado que nunca han cazado ninguno». De la conjunción de los textos y los elementos teatrales, procedentes de varias obras de Carroll, surge la acción teatral, en la que hay una actriz que mayoritariamente actúa, pero no habla. Luz y oscuridad conforman la acción.

La segunda composición se tituló *Anna Blume* (1967). Se basa en el poema del mismo título del escritor y pintor dadaísta Kurt Schwitters con dos recitadores bilingües, un conjunto de cámara y una cinta magnetofónica. En este caso, son dos recitadoras que combinan el texto en castellano y en alemán. Recitan sus textos como un instrumento más o ser-objeto con un cierto tratamiento teatral. Por otra parte, los instrumentistas del grupo también van cambiando de lugar a medida que la obra avanza para constituir diversas entidades tímbricas y también para participar en un ritual teatral.

La tercera pieza musical es *Cantos del pozo artesiano*, (1967). La obra es un concierto para actriz y conjunto instrumental, así como algunos elementos escenográficos fijos como los candelabros que circundan la boca del escenario.

*Cantos del pozo
artesiano*
Teatro Musical de Tomás
Marco. TEATRO DE LA
ABADÍA
Madrid, 2004



Los instrumentistas deambulan de vez en cuando por la sala, y tanto un solo de flauta como un helicón que dialogará con la actriz serán los que dinamicen la escena. Se trata de un texto lineal recitado por la actriz: absurdo escrito con fechas y que menciona lugares reconocibles y comunes, hace que la seriedad de la interpretación contraste con lo que se escucha y lo que se dice, y que se planteen momentos de gran comicidad. Es un tratamiento teatral bastante variado, pero a la vez muy dependiente de la música.

En las tres piezas, los músicos deambulan libremente por la sala, sentándose en el suelo, corriendo y organizando el espacio como lo marcaba Tomás Marco cuando compuso estas tres piezas teatro-musicales. La estructura plástica escénica viene dada por la composición musical y por la puesta en escena desde la multidisciplinariedad. En esta diversidad, se encuentran los objetos estáticos y móviles, las luces, los audiovisuales, la escultura, elementos todos para resaltar la diversidad. Por lo tanto, es un trabajo de acción directa con lo que sucede en el instante y donde se usan los conceptos performativos para establecer las bases de una puesta en escena global.

2.2.8. LA TRAICIÓN ORAL.

En 1983, El compositor musical Mauricio Kagel estrena en París La traición oral. 36 pasajes y cuadros basados en las leyendas populares francesas donde el diablo es el espejo de Dios y el humor se convierte en locura cuando sus tres personajes y seis músicos son poseídos por el diablo¹⁴.



La traición oral
Composición Mauricio
Kagel
CÍRCULO DE BELLAS
ARTES
Madrid, 2004

¹⁴ Título: La traición oral. Epopeya musical sobre el diablo. Autor y libreto: Mauricio Kagel. Compañía: Círculo de Bellas Artes. Estreno: 20 de mayo de 2004 en la sala Fernando de Rojas, Círculo de Bellas Artes de Madrid, en el Ciclo Ópera de Hoy 2004. Versión española y dirección musical: José Luis Temes. Dirección escénica, escenografía y vestuario: José Luis Raymond. Iluminación: Miguel Ángel Camacho. Producción: operadhoj. Reparto: Mayte Dono. Paco Rojas y Jesús Fuente.

«Las historias de Dios se han magnificado. Los Evangelios, de cómo se fueron contando al principio a las versiones que conocemos hoy han sufrido muchas deformaciones, muchos cambios. Con el diablo pasa lo mismo, pero en vez de ensalzar su figura se la denosta», asegura Mauricio Kagel (Buenos Aires, 1931).

Defiende sin desmayo los aspectos interdisciplinarios de las artes, con cierta recurrencia al cabaret más o menos literario y al circo de componente veladamente gimnástico. La integración estético-teatral de aspectos surrealistas y dadaístas le da al autor un sello de necesaria libertad¹⁵.

Kagel comenta: «A veces el humor que hay en la obra forma parte de la pesadilla, de galimatías, de laberinto, de búsqueda de salida a la deformidad, de respuestas a la confusión... O de más preguntas, como debe constar en las obras de arte»¹⁶.

Obra de difícil puesta en escena pues el diablo hacía lo posible por entrecruzarse entre las acciones y los actores-cantantes. Al ser los textos cantados, recogidos del cancionero y refranero popular, donde el diablo era el protagonista, surgían las dificultades espacio-temporales a la hora de poner en pie un determinado espacio donde todas estas historias tuviesen una coherencia estilística y formal. Este hecho me obligaba a trabajar con un mundo ecléctico, donde el contraste aparecía en los materiales y las formas, y donde se entrecruzaban en la escena, la naturaleza muerta, y viva, como la industria y el simbolismo. Una tienda de campaña servía como habitáculo de unos cuerpos desnudos perseguidos por Belcebú. Este, les ayudaba a encontrarse en un bosque que colgaba repleto de cintas mortuorias. Peleles, carricoches y vestuarios son los objetos que conformaban la plástica escénica. Las rayas, que según las leyendas pertenecen al mundo simbólico del diablo, invadían toda la escena y lo objetos con los que se trabaja en ella.

¹⁵ Crítica de Juan Ángel Vela del Campo en el *diario El País* el 22 de mayo de 2004, con el título «Música gestual».

¹⁶ Extracto del artículo escrito por Jesús Ruiz Mantilla en el *diario El País* el 20 de mayo de 2004, con el título «Kagel estrena en España la traición oral, su ópera sobre el diablo».

2.2.9. PÁGINAS PARA UN SUJETO

Páginas para un sujeto nace de un taller de experimentación escénica en el centro de creación y producción cultural andaluz La Térmica de Málaga, en colaboración con el Laboratorio Rivas Cherif, del Centro Dramático Nacional. Siguiendo un sistema de entrenamiento actoral y espacial durante dos años y medio, el grupo fue trabajando en la investigación escénica desde todos los ámbitos, dándoles a todos ellos la plasticidad y el interés que se necesitan para la creación de un espectáculo¹⁷.

El teatro ha sabido captar el desarrollo del arte plástico y lo ha integrado desde hace ya bastantes décadas. Esos descubrimientos se han plasmado en muchos creadores y maneras de entender la escena contemporánea.



Páginas para un sujeto
La Intermitente Teatro.
CENTRO DRAMÁTICO
NACIONAL
Madrid, 2016.

¹⁷ Título: *Páginas para un sujeto*. Compañía: La Intermitente Teatro- Estreno: 15 de julio de 2016, Teatro Valle-Inclán de Madrid. Concepto, espacio y dirección: José Luis Raymond. Dramaturgia textual: Blanca Doménech. Iluminación: Javier Ruiz de Alegría, y José María Labra. Vestuario: Cristina Martínez Martín. Espacio sonoro: Irma Catalina Álvarez. Coreografía: Pilar Rubio. Ayudante de vestuario: Marta Leiva. Ayudante de dirección: Paz Bueta Serrano. Diseño de cartel: Esperanza Santos. Agradecimientos: Equipo técnico y artístico del CDN, La Térmica de Málaga, Teatro Español, RESAD, Javier de Cos, Edu Granados y Pedro Lanzas. Reparto: Víctor Algra, Laura Ordás, Irene Calabuig, Pilar Rubio, Felicidad Galindo, Belén Sanz, Christian Miguéle, Juan Luis Urgel y Guillermo Nava Susana Vergara.

En esa actitud de comprender y practicar los mecanismos escénicos actuales, donde la narración se aleja de la tradición para dejar paso a las sugerencias del resto de elementos escénicos, se encuentra este espectáculo. La puesta en escena necesitaba una idea, un recorrido ideal que aparecía con las imágenes que surgían de las acciones escénicas. Las referencias visuales llegaban desde lo desagradable, desde la descomposición de las formas, del teatro de los objetos con referencia a Tadeusz Kantor, a los materialistas abstractos y a los creadores expresionistas, como podían ser Jannis Kounellis o Francis Bacon, y a otros artistas como Anselm Kiefer, Joseph Beuys o Bruce Nauman.

La idea primigenia para organizar la dramaturgia visual se presentó pocos meses antes de un estreno que no estaba anunciado, ya que de entrada el trabajo que estaba realizando era de laboratorio y de formación actoral, no de presentación. Entonces nos llegó la historia de Edward Mordrake, un hombre que en la parte de atrás de la cabeza tenía otra cara. Adorable como un sueño, atroz como un demonio, la voz de «su gemela diabólica» era inaudible para las personas, pero él la escuchaba durante toda la noche susurrando en sus oídos. Este fue el origen de este trabajo, donde la plástica escénica formaría el entramado de las acciones abstractas que organizaban los actos. Los espacios textuales y sonoros ayudaron a la comprensión abierta de la obra.

En *Páginas para un sujeto*, como última puesta en escena, he podido comprobar que las partituras creativas y escénicas que han nacido del empeño de los actores por la investigación se han podido ensayar con la finalidad de acabar en una representación, no siendo estas las originarias del montaje final.

Páginas para un sujeto
 La Intermitente Teatro.
 CENTRO DRAMÁTICO
 NACIONAL
 Madrid, 2016.



CAPÍTULO 3

DRAMATURGIAS VISUALES



3.1. PLÁSTICA ESCÉNICA Y CREACIÓN

Generalmente, al espacio se llega desde las necesidades que describe el texto, desde la coherencia estética que se relaciona con los tiempos y movimientos que propone y desde el tema que se desea comunicar con la puesta en escena. Ante estas propuestas convencionales, han surgido otras como las de llegar al texto desde los significados que el propio espacio presenta, poder ser el protagonista que compone la acción y llegar a transformarse en texto.

Los demás elementos que conforman el espacio escénico, como son luz, sonido, indumentaria, forma, color, audiovisuales, etc. también son los originarios y protagonistas de la acción, y de esta manera pueden organizar las líneas dramáticas que se proponen en la escena. Esto quiere decir que se abren otras formas de comunicación donde se conciben nuevos escenarios de reflexión y representación, dejando el desarrollo y progresión de las historias textuales relegados a un segundo plano.

Por este motivo, muchos artistas plásticos se pasan a la puesta en escena, porque necesitan contar esas experiencias plásticas a través del cuerpo, del espacio y del resto de elementos escénicos, convirtiéndolos en protagonistas del hecho teatral. Esta realidad ya constatada desde antes de las vanguardias históricas del siglo xx nos lleva a reflexionar sobre el papel que tiene la plástica como lenguaje propio que se aleja del texto, aunque este aparezca de forma activista o simbólica, como podía pasar en las obras de Bertolt Brecht y otros artistas plásticos que utilizan la palabra en sus obras como estética y dramaturgia visual. El foco de atención, como se ha señalado en varias ocasiones en este trabajo, ya no recae sobre el actor, sino sobre toda la información escénica que se encuentra a su alrededor, incluyendo la palabra como discurso estético y acontecimiento del instante. Son palabras que crean imágenes.

Ya no se reproducen realidades, se juega con ellas en la escena. La plasticidad y la composición facilitan el acercamiento a los mundos abiertos que el espectador siempre ha necesitado para crear sus propias imágenes, sin tener que darle unas historias cerradas que no le permiten ir más allá del acto de la vista y la escucha del instante en el que se ha encontrado con el acontecimiento.

El teatro no debe ser ajeno al arte plástico ni a sus creadores. La abstracción y el conceptualismo con el que trabajan están basados en los deseos que demanda una parte de la sociedad. En todas estas variantes estéticas, en sus instalaciones, en sus proyecciones, en sus esculturas y en sus *performances* se encuentra una ideología creativa que en la escena teatral se conoce como dramaturgia, y en la práctica estética se denomina proceso. En ambas, los objetivos se sitúan en un punto elegido por la acción y la composición del artista. Puede ser un acontecimiento del instante o una acción ensayada, en todas hay una intención de intercambio de disciplinas y se construyen los universos individuales propios de los creadores.

Los cambios artísticos van paralelos a los cambios sociales y actualmente hay un compendio de creadores, entre los que me incluyo, que han trabajado por el arte total. Desde que Wagner expuso sus teorías de la integración de las artes en la escena, hasta los creadores más contemporáneos, en todos, su experiencia de vida y la inclusión de todos los elementos que configuran la escena, les han sido útiles para transmitir su pensamiento y su manera personal de ver la escena. Todo comportamiento creativo y plástico es digno de esta comunicación.

*Diálogo espacial y
formal*
Posgrado de Artes
Escénicas de la UPV/EHU
Leioa, 2016



El teatro posdramático sí ha recogido en sus propuestas estos convenios e interferencias conscientes entre el arte y el teatro, de hecho, la llegada al teatro de directores de escena con base plástica ha roto las barreras entre personaje y objeto, palabra y espacio, cuerpo y rito.

Este intercambio de fluidos plásticos y escénicos, como se ha visto en el capítulo anterior, ha formado parte de mi creencia estético-ideológica, llevando esta formación al espacio teatral en las puestas en escena y en la pedagogía.

Seguiremos examinando los intercambios entre las artes visuales y el teatro como itinerarios de transformación, no solo para los espacios clásicos, sino también para generar nuevas vías de expresión, comunicación y reflexión.

3.1.1. Espacio, cuerpo e imagen

Podemos decir que los años 60 fueron un momento de apertura a nuevos espacios de acción, a espacios de inconformismo social, cultural y político, a cambios estructurales que conformarían las nuevas miradas sociales que todavía hoy seguimos observando.

El arte y sus variantes, como no podía ser de otra manera, tampoco escaparon a las miradas personales de los artistas, que las integraron con la complicidad del espectador, rompiendo barreras que hasta ese momento existían entre unos y otros. Se empezaban a crear espacios de convivencia y de pensamiento impensables hasta la llegada de esta apertura que repercutiría en casi todos los órdenes creativos y sociales.

La sociedad iniciaba su andadura hacia la libertad, el desarrollo personal y la creatividad. Aparecieron maneras y necesidades de comprender la utilización de nuevos espacios de actuación y entre ellos, los florecientes espacios de las artes escénicas. Nuevas miradas para las dramaturgias textuales y visuales, para las escrituras formales y para los acontecimientos directos originados por los incipientes discursos estéticos y formativos. La textualidad como protagonista dejaba paso a la visualidad como eje de creación de espacios de pensamiento. Se hacían cómplices, artistas y espectadores.

Estos cambios se desarrollaron desde lo más profundo del pensamiento dramático, gestual y visual. El espacio era el que recompondría las miradas y necesidades de uso y disfrute entre espectadores y creadores.

Con las incipientes miradas estéticas, el espacio rompía con sus perspectivas de composición tradicionales, con sus telones pintados, con las barreras que separaban a los actores de los espectadores, y todo para convertirse en un espacio dinámico con protagonismo de escena. Espacios que se transformaban con los cuerpos. Cuerpos que organizaban escenografías. Palabras que creaban espacios. Textos que dibujaban la escena. Lugares para organizar espacios de realidad y abstracción a través del pensamiento. El espacio comenzaba a ser el protagonista de las nuevas miradas estéticas y escénicas.

La escenografía dejaba de ser decorado para transformarse en espacio. Todos los elementos que aparecían en la escena, desde los cuerpos hasta la parte técnica, conformaban el complejo mundo de la composición escenográfica. Entre todos los elementos se creaban las dramaturgias visuales, textuales y sonoras que dotaban al espacio de la relación entre memoria y lugar¹.

Y estas fueron las principales ideas que recogió mi generación, una generación ávida de entender las complejidades del arte y de sus variadas disciplinas. Una apertura donde el tiempo y el espacio se unían en un mundo personal e identificativo con el movimiento, con la aceleración y con la conquista de lugares que se sabían que existían, pero no se conocían.

¹ El término «espacio» en sí mismo es más abstracto que el de «lugar», y al usarlo nos referimos al menos a un acontecimiento (que ha tenido lugar), a un mito (lugar dicho) o a una historia (elevado lugar). Se aplica indiferentemente a una extensión, a una distancia entre dos cosas o dos puntos (se deja un «espacio» de dos metros entre cada poste de un cerco) o a una dimensión temporal («en el espacio de una semana»). Es, pues, algo eminentemente abstracto y es significativo que hoy se haga de él un uso sistemático, así como un poco diferenciado, en la lengua corriente o en los lenguajes específicos de algunas instituciones representativas de nuestro tiempo.

Marc Augé, *Los no lugares. Espacios del anonimato* (Barcelona: Gedisa, 2008), 87-88.

Los nuevos espacios encontrados, así como las posibilidades creativas del cuerpo, fueron dos de los pilares imprescindibles para conformar la plástica escénica como lugar de experiencia dinamizadora de la acción. Por otra parte, la desaparición del actor en escena era sustituida por objetos como propuestas de textualidad, donde las palabras formaban la dimensión dinámica del espacio como pensamiento virtual en el espectador.

En la actualidad, las palabras siguen creando imágenes que van transformándose en espacios de pensamiento, encontrándose fuera de nuestro alcance y producidas, en este caso, por la práctica en el hecho teatral. Al espectador se le sitúa en una conciencia de percepciones que le ayudan a entender lo que sucede en la escena. La única verdad espacial que tiene el espectador es la que él mismo se construye en su interior y que se produce paralelamente al tiempo, ya que son indisolubles. Espacio y tiempo unidos por el movimiento.

Espacio plano, libre, cerrado, la odisea del espacio, literario, sonoro, muerto, la conquista del espacio, celeste, disponible, vivido, contado, virgen, performativo, abierto, geométrico, previsto, preparado, actoral, dramático, escénico, gestual, lúdico, textual, visual, profano, sagrado, gris, del sueño, torcido, medido, quebrado, ordenado, vivido, recorrido, oblicuo, crítico, vital, verde, falta de espacio, imaginario, del cuerpo, duplicado, tradicional, de sala, vacío, de feria, de imitación, discontinuo, físico, analógico, escenográfico, de representación, arquitectónico, pictórico, vertical, poético, de luz, de sufrimiento, doméstico, simultáneo, geográfico, sucesivo, simultáneo, móvil, presente, negro, contemporáneo, objetual, de simulacro, icónico, simbólico, estético, evidente, abstracto, de integración, de evocación, plástico, verbal, sucesivo, imprevisto, referente, condensado, de altura, colaborativo, codificado, ausente, individual, modélico, discusivo, textil, instante, generacional, mímico, secuencial, ciudadano, múltiple, ficcional, realista, de fábula, de otro tiempo, homogéneo, consagrado, vital, festivo, de mirada, de ciudad, de determinación, de vida, de encuentro, de juego, de utopía, turístico, de barrio, escolar, de ensoñación, inútil, fácil, particular, de pensamiento, fragmentado, zodiacal, descriptivo, diversificado, político, limítrofe, fronterizo, de duda, de infancia, matérico, de tiempo, concreto, misterioso, brillante, primitivo, inútil, vicioso, azul, oriental, mentiroso, obligado, creativo, dinámico, cálido, de peste, raro, notable, verdadero, atractivo, personal, cruel, oral, etc.².

² En todas las sesiones de trabajo, las palabras son las generadoras de espacios. Espacios donde los actantes ejecutan acciones, composiciones o trayectorias que van a utilizar para encontrar imágenes y lugares que les permitan poner en práctica y en vivo el pensamiento subjetivo que les haya sugerido una determinada palabra. Tampoco soy ajeno a la visión particular que tengo de las palabras, puesto que también en mí se generan imágenes que tengo que poner en práctica con los demás componentes que hay en ese momento en el espacio escénico.

E. G. Craig³ ha sido uno de mis referentes más directos a la hora de entender el cuerpo del actor en el espacio, de descubrir que la luz y la sombra pertenecían al mismo rango de comunicación, de experimentar cómo los volúmenes escénicos dejaban de ser escenografía para convertirse en lenguaje expresivo, de cómo usar las líneas temporales y espaciales que componen el espacio escénico y relacionarlo con la plástica, la escena y la palabra.

Huye de la escena pictórica e instaura la escena arquitectónica para organizar una estilística simbólica y coherente. Los volúmenes entran a escena, altos y espigados. La luz los atraviesa creando sombras en el espacio, dándole la fuerza dramática que necesita para crear plásticamente el movimiento visual de la escena. No solamente sirven para ser elementos decorativos, sino para ser útiles escenográficos con los cuerpos y los objetos. Por este motivo, sus diseños son espacios de armonización del pensamiento, no reproducibles de la realidad y que transmiten a través de su plástica la esencia de una idea y de un espíritu necesarios para que el espectador se instale en el acto creativo de la emoción.

*La sombra como
volumen*
Cuerpo en el espacio
RESAD
Madrid, 2010



³ Edward Gordon Craig (Inglaterra, 1872-1966) Actor, productor, director de escena y escenógrafo. Transforma las leyes de la escena contemporánea a partir de la idea del espectáculo total, incluyendo la iluminación, el gesto, la danza, la palabra y el movimiento como aglutinadores de todos los elementos de la escena para contar ideas, expresar conceptos y crear plasticidad en las acciones. Utiliza grandes pantallas, (screens), que junto a los actores como volúmenes y la iluminación crean el movimiento de la acción espacial. Con el uso y experimentación de todos estos elementos conformará su propia ideología creativa, utilizando la plástica con capacidad de movilidad escénica.

En este espacio arquitectónico que Craig presenta en sus obras se encuentra el cuerpo del actor, al que él trata como una marioneta, ya que debe ser consciente de su posición y composición espacial, alejado de todo comportamiento emocional.

Pero no solamente el estudio de las teorías y experiencias de Gordon Craig ha sido decisivo a la hora de conformar un plan de trabajo espacial con el que he podido iniciar este proceso de investigación, sino que el cuerpo como objeto escenográfico también ha formado parte de este conocimiento que he ido desarrollando en las sesiones de trabajo de «El cuerpo en el espacio».

El cuerpo se ha separado del actor. Ya no es el altavoz que pone las palabras de un autor textual, sino que ha adquirido personalidad propia, es autónomo y a través de sus movimientos gestiona sus identidades. Además de objeto, el cuerpo se ha hecho doliente, representante de su poética y compositor político de su ideología. Con A. Artaud⁴, el cuerpo ha conseguido ser salvaje, destructivo con las tradiciones y misterioso con la palabra, dando al actor los objetivos artísticos para descomponer la tradición y organizar de nuevo una puesta en escena salvaje donde la fascinación se enfrenta a la intriga que acontece en la escena.

Otro de los creadores que han ejercido una influencia más que notable en mi manera de entender el cuerpo y su relación con el teatro pobre ha sido Grotowsky⁵. Él es un creador de experiencias e investigaciones escénicas que asume que la exploración corporal como verdad tiene una implicación directa con su búsqueda de la libertad consciente entre el deseo, la escena y el cuerpo. La simplicidad de materiales y formas de sus puestas en escena logra que la esencia de esa verdad esté presente como un personaje más. Maderas, sacos, metales, oscuridades, luces y sombras, todo sirve para conformar la búsqueda del proceso creativo, donde la representación final será el último eslabón, no para gustar al espectador, pero sí para mostrar que el entrenamiento físico, vocal y gestual del intérprete es el cimiento de una disciplina que le ha llevado a desarrollar la fuerza que provoca el contar con un cuerpo preparado y la relación de este con los objetos escénicos del entorno.

⁴ Antonin Artaud (Francia, 1896-1948) Actor, escritor, cineasta y teórico de la escena. El Teatro de la Crueldad es uno de sus manifiestos ideológicos y teatrales más representativos. Plantea a través de la escena, y no de la subordinación al texto, el nuevo teatro donde el actor arremete contra un público inerte y sin vida, utilizando los elementos propios del teatro como lenguajes de expresión y provocación. Proclama un teatro del instante.

⁵ Jerzy Grotowsky (Polonia, 1933-1999) Pedagogo, director e investigador teatral. Centra su trabajo en el teatro pobre y en los procesos rituales para acercar a los actores a los espectadores a través de la ceremonia. Funda el Teatro Laboratorio, donde el entrenamiento corporal es la base de creación para conseguir una disciplina de veracidad. La palabra, el gesto y la voz acompañan esta disciplina organizando ejercicios que unifican la totalidad escénica y que desea obtener mediante la representación.

En estas últimas tres décadas, otro creador plástico que ha ejercido una influencia en mi quehacer escénico ha sido Jan Fabre⁶. Este creador belga presenta el cuerpo como una herramienta que respira, se agota y piensa en los instantes más intensos de la acción. Los fluidos corporales, la sangre y los insectos son los elementos recurrentes en la vida y obra de este artista que reivindica la libertad en cualquier disciplina y medio de expresión. La libertad de medios y autorretratos en sus obras me han servido de referentes con los que trabajo habitualmente en las puestas en escena y en las pedagogías artísticas.

Por medio de las influencias de estos y otros creadores, intento plasmar cómo los cuerpos se instalan en el espacio, lo organizan, se comportan como objetos y se desplazan de aquí para allá describiendo planos y volúmenes.

Los movimientos producen imágenes y palabras que se organizan para plantear las líneas espaciales y temporales de la escena. Espacios que se transforman en textos, cuerpos que se hacen ligeros, transparentes y sin gravedad... elementos todos con los que se conciben espacios escénicos que van de un lugar a otro para estar presentes o ausentes en las acciones que se producen durante la representación.

Páginas para un sujeto
La Intermitente Teatro
CDN
Madrid, 2016



⁶ Jan Fabre (Bélgica, 1958-) Artista multidisciplinar, dramaturgo, diseñador y coreógrafo. Investiga sobre el cuerpo humano y su resistencia. El cuerpo es la herramienta para crear incomodidad en el espectador, donde tanto la belleza como la muerte se unen para organizar arte y vida.

3.1.2. Espacios escenográficos y de acción

La dramaturgia ha ido evolucionando a través de la Historia y, por lo tanto, la manera de entender la escenografía y los elementos que la componen también lo ha hecho. Traducida como «gráfica escénica», la escenografía ha dejado de ser «decorado», (término que continúa utilizándose para el reconocimiento de una realidad casi fiel como accesorio de la representación) para pasar a convertirse en «escritura del espacio», y con su escritura suscitar la ilusión de una posible realidad.

Las nuevas realidades se describen como referencias del mundo, de los lugares donde acontecen las categorías de significación social y de las creaciones espaciales que ya no solamente son mentales, sino que se perciben como personajes sin tiempo, sin historia y sin decorado.

Se diseñan espacios, acciones y escenarios, y en todos se originan los cambios necesarios para entender que la escritura espacial ya no solo se crea y camina desde la palabra, sino que puede ser utilizada como ente autónomo, alejado del espacio de acción y con su propia corporalidad. El espacio actúa más allá de lo visible, los no lugares se incorporan a la mente del espectador creando sus propios paisajes, personajes y geografías. Pero hay otros componentes que se relacionan entre ellos y que sí son visibles, como pueden ser el sonido, la iluminación, la arquitectura, el cuerpo, la voz, etc., Con ellos se visualiza y escucha lo que ocurre y transmite la escena, así como se construye la experiencia y sentido del espectáculo. Visibles y mentales, los espacios inician el proceso de construcción de mensajes tratando de evolucionar juntos hacia una creación global de la puesta en escena.

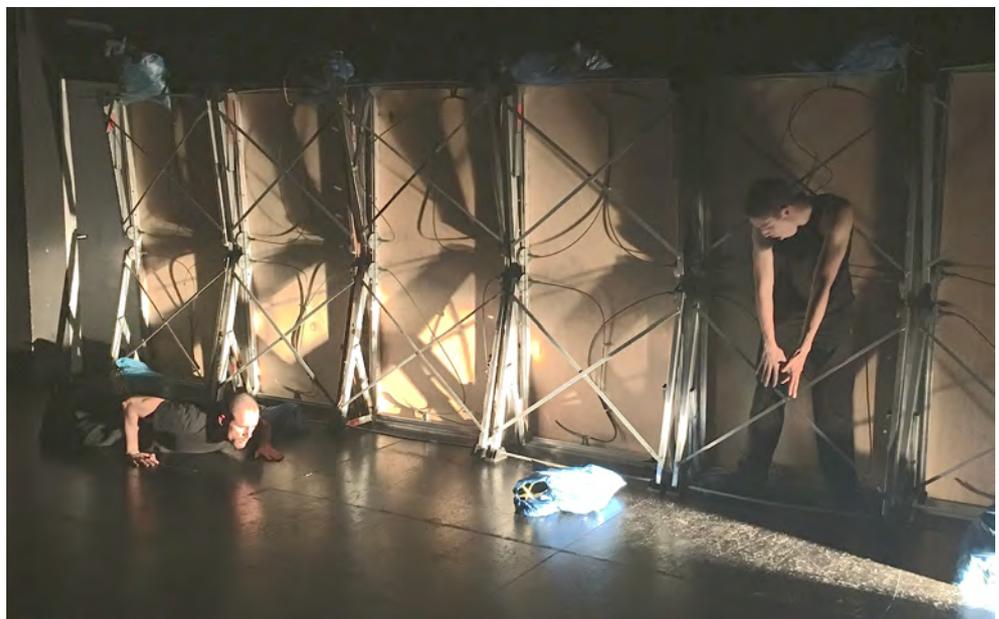
Hay muchos puntos de partida desde los que organizar los espacios escenográficos y sus posibilidades para la acción: la música, las atmósferas creadas por la iluminación, las texturas de un determinado vestuario o las imágenes que producen los cuerpos ocupando espacios sonoros. Líneas y trayectorias que los personajes ejecutan para la concepción de espacios de actuación y representación.

Hacemos que los personajes se movilizan y construyan historias con la geometría espacial, con la naturaleza como origen de esta geometría y con los puntos focales como referencia para proponer recorridos de creación y composición. La escena se sirve de esta naturaleza cuyas formas, líneas y colores ayudan a que los actores recojan estos conceptos y los trasladen a sus recorridos espaciales. Podríamos decir que la geometría ayuda a concebir situaciones y atmósferas que nos van a permitir entrar en los significados de la representación.

En este sentido, utilizo la geometría espacial no solamente en el diseño escenográfico como instrumento que me sirve para organizar espacios más o menos decorativos, sino que me sirvo de ella para introducirme en otras disciplinas artísticas donde la experimentación espacial es el ingrediente que gestiona otros mundos de significación.

Entre estos mundos, se encuentra el trabajo de investigación de «El cuerpo en el espacio», donde pongo la naturaleza como punto de referencia para que los actores se movilizan creativamente en el espacio escénico.

*Espacios plásticos de
acción*
Cuerpo en el espacio
RESAD
Madrid, 2015



En el capítulo cuatro, se verá con más detalle el trabajo que se desarrolla con el cuerpo del actor, así como sus funciones espaciales y escenográficas en relación a las acciones performativas que se organizan en la escena y no en la representación de las mismas. Los integrantes, con la consciencia de lo que son y lo que representan en cada instante de su trabajo, serán partícipes de su propia escritura escénica⁷. Sus cuerpos serán el reflejo de los conflictos y confrontaciones que surjan de las acciones producidas por las geometrías espaciales, proyectándose como espacio dramático y escenográfico.

Oscuridades y reflejos, sombras y penumbras, voces y palabras, cuerpos y silencios, atmósferas y formas... son todos elementos escenográficos que forman parte de la comunicación, llevando a los espectadores a participar directamente de estos elementos, tanto en el mundo real donde se desarrollan las acciones como en los mundos de ficción que se encuentran en el espacio escénico y donde la plástica es la generadora del pensamiento comunicativo.

Por lo tanto, comprobamos cómo los espacios escenográficos conforman las acciones y, a su vez, estas se pueden convertir en nuevas escenografías, tanto decorativas como performativas.



*Objetos escenográficos
funcionales*
Réplica/Vértigo
Madrid, 2016
Fotografía:
Felipe Pérez Garre

⁷ La escritura escénica no es otra cosa que la puesta en escena cuando esta es asumida por un creador que controla el conjunto de los sistemas escénicos, texto incluido, y organiza sus intenciones de tal modo que la representación no es el subproducto del texto, sino el fundamento del sentido teatral. Cuando no hay un texto que poner en escena, y por tanto no hay puesta en escena de un texto, podemos hablar en sentido estricto de escritura escénica.

Patrice Pavis, *Diccionario del teatro*. (Barcelona: Paidós Comunicación, 1998), 168.

No solamente los conflictos humanos son el origen de que la escenografía se convierta en una imagen, en un espacio dramático, sino que se puede llegar a este mismo espacio a través de la organización y composición de los elementos escenográficos como unidades de significación que surgen de los sistemas y referentes plásticos. En esta integración entre espacio y drama transcurren las acciones que han surgido del elemento dinámico de la escena visual, creando la estructura que compondrá la dramaturgia visual.

Espacio escénico y escenográfico que sirve para transmitir imágenes abiertas al espectador y que genera pensamientos donde se dibujan las realidades y las utopías⁸.

3.1.3. Pedagogía creativa y experimentación.

La docencia de las artes plásticas aplicadas a la escena pasa por la experimentación y las metodologías artísticas, imprescindibles para la investigación e identificación de un pensamiento estético con la finalidad de integrarse en el espacio de acción.

⁸ La representación contemporánea trabaja esencialmente sobre el espacio. En vez de unificarlo, lo fragmenta; en lugar de otorgarle una cierta coherencia, lo irracionaliza, impidiendo considerarlo como un conjunto lógico y organizado. El espectador, físicamente integrado en el espacio, a veces agredido por él, se ve obligado a descifrarlo —y no a observarlo pasivamente— e incluso, a reconstruirlo. En el sentido principal del término, el espacio teatral es distancia, abismo entre los signos y él.

Pero la pedagogía artística no solamente tiene el componente de propuesta y desarrollo de objetivos marcados por las instituciones donde se imparten estas enseñanzas, sino que, además, tiene que desarrollar una función más importante, que es la de formar individuos sociales que sean tolerantes con cualquier cambio y cualquier resultado creativo, utilizando los materiales plásticos en sus múltiples combinaciones y donde pueden organizar sus propios lenguajes de actuación.

Esta idea se encuentra con contradicciones de índole funcional, es decir, que mientras las actividades artísticas se relacionan con la subjetividad y la creatividad, el campo educativo se encuentra dentro de un ámbito científico producido por las didácticas propias de la enseñanza, que vienen reseñadas en los objetivos de cada materia artística. Mientras que no se establezcan campos de investigación en la práctica creativa, la educación de esta enseñanza se convertirá en la dificultad que tenga el individuo para encontrar caminos que le ayuden a entender cómo debe combinarse el arte con su experiencia vital.

Las pedagogías creativas deben desarrollarse como prácticas innovadoras que sirvan para abrir procesos de formación integral, con capacidades expresivas que no se limiten a las artes visuales, sino que se relacionen con las demás disciplinas artísticas y se organicen en espacios de producción.

La experiencia y el conocimiento de cualquier materia ayudan al individuo a formarse y, en este sentido, el arte con su práctica le ayuda a tener conciencia de sí mismo, de su transformación frente a la obra y frente a sus compañeros.

Mi relación con la docencia no solamente llega desde la puesta en escena y las artes plásticas, sino desde la combinación de ambas y del contacto directo con el error que produce la práctica constante y con los individuos que desean obtener conocimientos para expresarlos en la escena.

Este trabajo de investigación viene dado desde la práctica creativa, la educación artística y los análisis conceptuales de las actividades realizadas.

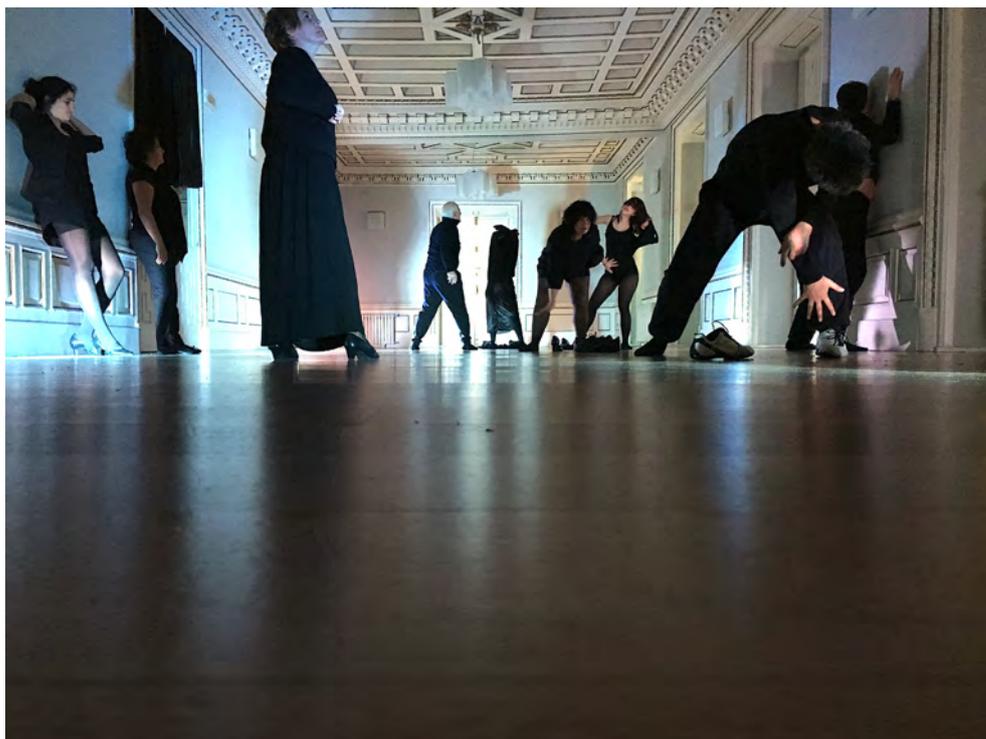
Joseph Beuys⁹ sostenía:

⁹ *Joseph Beuys*, Alemania (1921–1986). Artista alemán de posguerra que trabajó como escultor, performer, videoartista, etc. Fundador del movimiento Fluxus. Propugna que el arte es para todos y que todo hombre es un artista. Para él, el arte es un medio que sirve para transmitir ideas.

El concepto de una educación artística aislada debe dejarse de lado y el elemento artístico debe ser incorporado a cualquier tema, ya sea lengua, geografía, matemáticas o gimnasia... Yo abogo por una educación artística que se exprese no solo en una clase de dibujo o de pintura, sino que sea fundamentalmente artística a través de todas las materias [...]. todo conocimiento humano procede del arte, es decir, de ser activo creativamente. ¿De dónde iba a proceder si no? El concepto de ciencia es solo una ramificación de lo creativo en general. Por esa razón hay que fomentar una educación artística para el ser humano.

El discurso que propone Beuys es el de un creador social, artista y comunicador. Sus palabras activan la reflexión y dan paso a una equiparación entre arte y educación.

Arte y educación espacial
Cía. Encrucijada
Santurtzi, 2017



El artista y profesor de arte Luis Camnitzer¹⁰ afirma:

¹⁰ *Luis Camnitzer*, Alemania (1937-) Artista visual, docente y teórico uruguayo nacido en Alemania y residente en Estados Unidos. Propulsor del conceptualismo americano. Reconocido pedagogo y crítico con el arte, ya que lo define como una forma de pensar y no de expresión. Anne Ubersfeld, *La escuela del espectador* (Madrid: ADE Publicaciones, 1997), 123.

El arte sirve para comunicar y por lo tanto es una actividad pedagógica. La enseñanza tiene que ser creativa y no definirse como transmisión de datos, y por lo tanto es una actividad artística. Y en realidad, en ambas actividades se trata siempre de aprender, no de impartir cosas ya conocidas. Me gustaría prohibir la palabra «enseñar», obligar a solamente a utilizar la palabra «aprender». Con eso nos ahorraríamos cantidad de dolores de cabeza y lograríamos un sistema mucho más abierto y vital. Si todos nos ponemos de acuerdo que en todo esto se trata de compartir ignorancias para trascenderlas y no de intercambiar conocimientos, tendríamos una sociedad mucho mejor.

Ambos, creadores y pedagogos, han sido parte de mis referentes a la hora de entender cómo las diferentes especialidades artísticas son materia de conocimiento, investigación y expresión¹¹.

Los dos creadores dan a la educación artística el valor de ser la clave para el desarrollo de la creatividad, la que permita a cualquier persona aprender y asimilar conocimientos, y que le ayude a entender sus emociones a partir de las expresiones artísticas.

Esta introducción de la educación artística y la pedagogía creativa me sirve para centrarme en el tema de cómo ha sido mi acercamiento en cuatro décadas de experiencia, reflexión y vivencia, al proceso y construcción de unas bases plásticas-escénicas que han sido el sustento creativo de la multidisciplinariedad. Docencia e investigación para experimentar con los materiales plásticos en la escena, y donde el cuerpo es el origen de esta investigación.

El proceso creativo pasa por la reflexión, la experiencia y el azar en la materialización de una pieza artística y personal. La pedagogía es la ciencia que estudia la metodología que se aplica a la enseñanza y la educación.

¹¹ En el ámbito de las artes visuales, el grupo más consolidado de investigación que usa metodologías artísticas está localizado en la Universidad de la Columbia Británica, en la ciudad canadiense de Vancouver. El grupo ha desarrollado toda una tendencia metodológica denominada «A/R/T/ography», cuyas tres primeras letras corresponden en inglés a las iniciales de artista (Artist), investigador (Researcher) y profesor (Teacher), al mismo tiempo que a la palabra «arte». Las metodologías A/R/Tográficas propugnan combinar en un mismo proceso metodológico las experiencias personales y profesionales de aquellas personas que son artistas, son docentes y son investigadores e investigadoras. En lugar de dislocar cada una de estas tres perspectivas en sus respectivas actividades profesionales, ¿por qué no reunir las bajo una misma unidad conceptual y vital? (Irwing, <<http://m1.cust.edu.ubc.ca/Artography>>).

Entre uno y otro concepto, se encuentra el individuo que ejerce de artista o de alumno, y que desea ser un creador con una comprensión de la obra que construye o simplemente, que en los aspectos conceptual y crítico, le permita tener habilidades para sus funciones expresivas, afectivas y cognitivas.

Dicha reflexión entre ser y estar en la pedagogía y la creación artística fue el dilema que se me planteó cuando me ofrecieron trabajar de profesor en la RESAD, impartiendo sesiones de artes plásticas y escenografía a profesionales de la escena teatral: escenógrafos, intérpretes, directores de escena y dramaturgos.

La primera cuestión fue reflexionar sobre cómo se entendía la plástica en la profesión escénica española y, por otro lado, cómo se educaba a los artistas plásticos respecto al comportamiento espacial y escenográfico en las artes escénicas. Lo que vi fue una gran distancia entre unos y otros. Distancia de entendimientos de base potenciada por los educadores de ambas especialidades y materias. No entro a desarrollar este distanciamiento, puesto que son bases que subyacen en los distintos comportamientos artísticos y están potenciados por las instituciones y algunos creadores, aunque sí se puede comprobar cómo en las últimas décadas, el contagio y acercamiento entre ambas artes si han determinado la aparición de nuevos lenguajes escénicos y plásticos.

Uno de los comportamientos que ha unido ambas disciplinas ha sido el propiciado por el cuerpo y por el espacio. El primero, porque ha encontrado el camino de las acciones para ser el soporte creativo entre la plástica y la acción, y el segundo, porque ha sido quien, a través del lugar, ha encontrado un soporte que ha integrado la forma, el objeto y la representación. Tanto cuerpo como espacio conforman la escena artística contemporánea con auténticos comportamientos de pensamiento y obra, reflejándose en las performances, las instalaciones, las intervenciones espaciales, las acciones, etc.

Partiendo de estas premisas corporales y espaciales, inicié el proceso de traslación, es decir, de recoger las teorías básicas de la composición plástica, de la escenografía y del movimiento para llevarlas a la acción. Para mí, esta es la manera más práctica, para los creadores escénicos, de entender a través de sus cuerpos y el movimiento las reglas de la sintaxis visual. A su vez, estas reglas han sido las que me han permitido continuar con la organización y creación de nuevos espacios de acción, así como la utilización de nuevas herramientas plásticas o sociales, de las que me he servido para continuar con esta evolución personal. El estar alerta de lo que sucede al alrededor es el mejor potencial que uno puede cultivar para la creación y evolución artística, individual y colectiva.

Desde sus comienzos hasta la actualidad, en estas cuatro últimas décadas, el proceso de las sesiones de «El cuerpo en el espacio» ha cambiado, no en su esencia, pero sí en la integración de los nuevos comportamientos artísticos que se han desarrollado en estos años, así como en la integración en nuestras vidas de las redes sociales y de internet, potenciando miradas virtuales de mundos desconocidos que han originado nuevos lenguajes de comunicación y, por consiguiente, de creación y sociabilidad.

La plástica y la escena no han podido olvidarse de los nuevos lenguajes creados, sino que los han recogido e integrado en sus obras, siendo los protagonistas actuales de la información y la evolución artística. Podemos decir que estas evoluciones creativas y técnicas están permitiendo que la multidisciplinaridad siga siendo el contagio que organice estos procesos creativos que son necesarios para el desarrollo de ambas artes. Las dos deben reflexionar sobre sus funciones sociales y pedagógicas, que servirán para organizar entornos de construcción y pensamiento, propiciando que los nuevos individuos organicen sus miradas con perspectiva creativa.

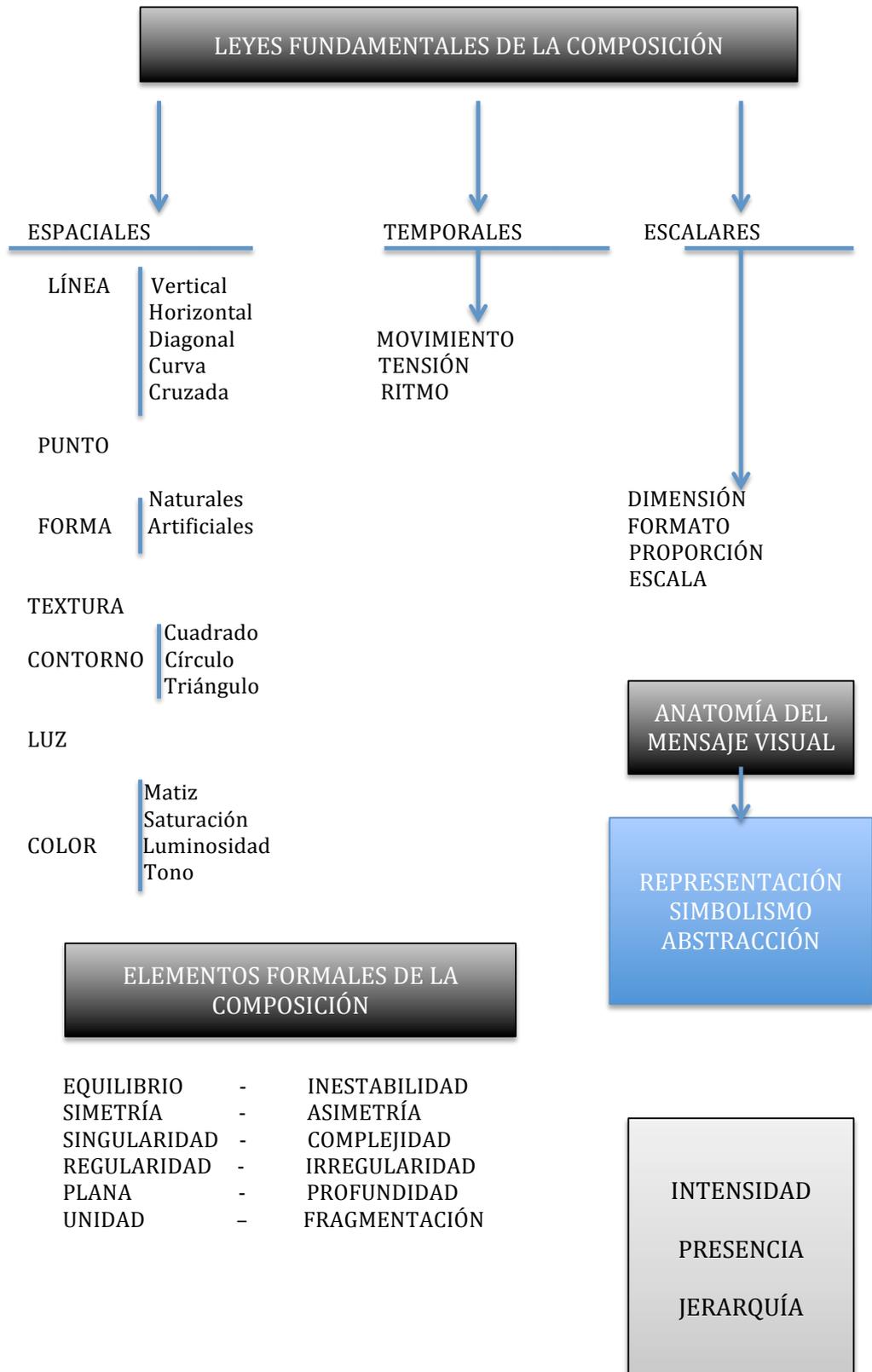
Es a partir de esta fusión de las disciplinas sociales y artísticas, cuando las sesiones de trabajo se generan desde la espontaneidad y llegan al compromiso del aprendizaje y del saber estar en el espacio de acción. Los años transcurren, la sociedad evoluciona, el arte a veces lo corrobora y mi presencia en las sesiones se convierte en un acto de colaboración y transmisión de experiencias y aprendizajes de las sensibilidades artísticas. Hay necesidad de experimentar la escena junto con la plástica.

Con el transcurso de los años, el contagio de la interdisciplinariedad en la escena continúa, se ha asentado como idea que nunca es prefijada, sino que siempre se encuentra en movimiento, abierta a recibir propuestas generadoras de lenguajes pictóricos, escultóricos y escenográficos.

Todo se mueve a nuestro alrededor y nosotros somos parte de este movimiento de constante aprendizaje. «El cuerpo en el espacio» sigue con esta máxima, la de convertir las sesiones de trabajo en espacios de encuentro y de participación.

3.1.4. Sistemas de representación espacial

GRÁFICO 1: LEYES DE LA COMPOSICIÓN VISUAL



Cada disciplina artística se comporta de acuerdo a las leyes con las que se ha construido y es necesario desmontarlas para originar nuevos caminos de investigación. Deshacer utopías para crear otras es un síntoma propio de la experimentación.

Esta improvisación es imprevisible debido a que de las acciones realizadas, surgen otras nuevas que requieren otras soluciones, siendo la multidisciplinaridad como educación artística la que fomenta estas búsquedas.

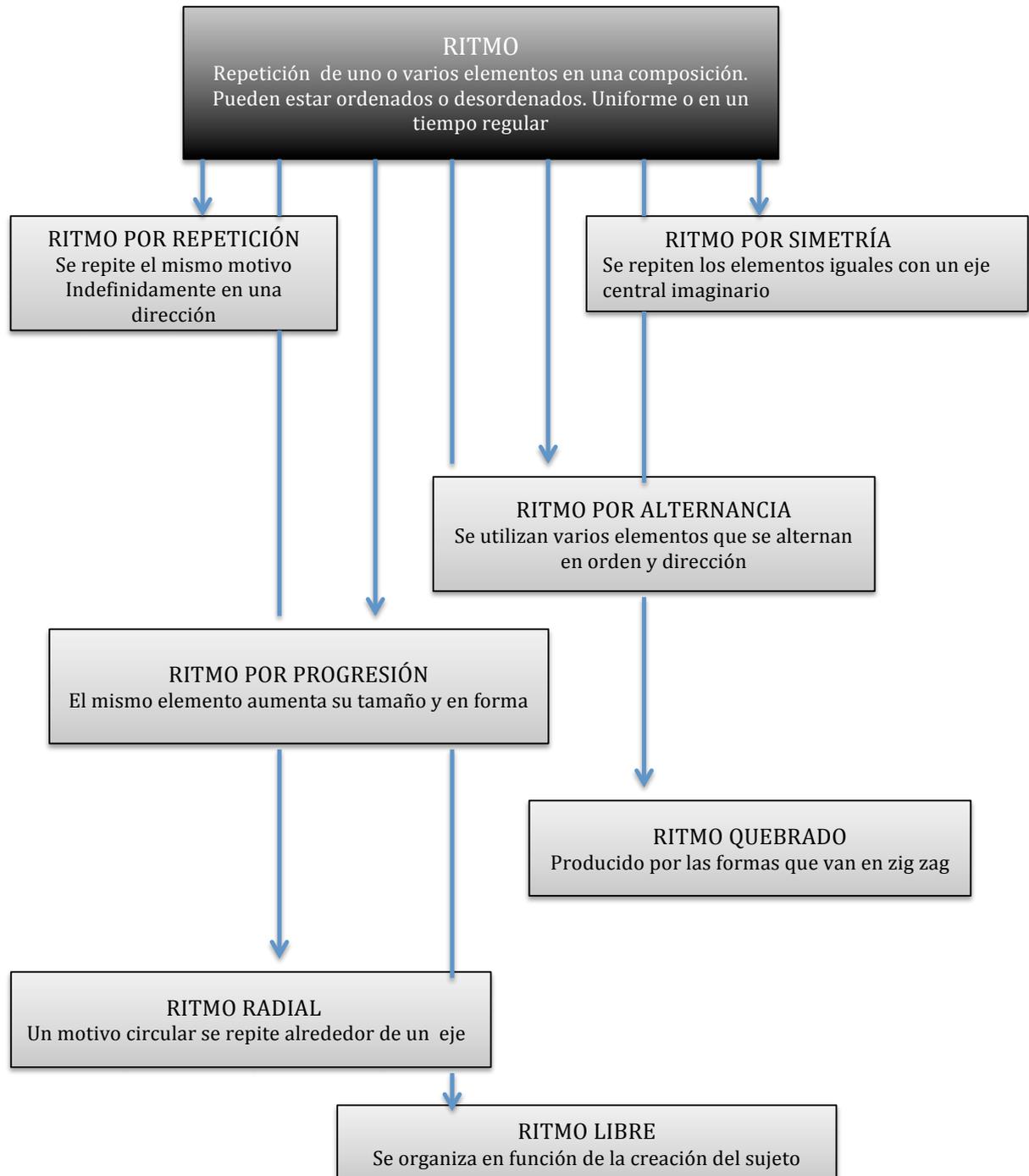
¿Cómo aprender desde la investigación? ¿Cómo movilizar?
¿De qué forma se pueden construir determinaciones espaciales?
¿Qué me gustaría aprender? ¿Cómo se manipulan los cuerpos?
¿Cómo desarrollar los miedos? ¿Cómo construir caminos? ¿De qué manera se puede percibir el entorno? ¿Cómo crear experiencia?
¿Cuáles son las normas de la acción? ¿Cómo sentir corporalmente el espacio? ¿Cómo construir los nuevos lugares de experiencia?

Estas y otras preguntas me surgieron cuando me puse a entender y plantear la educación en el complejo mundo de las artes plásticas y escénicas.

Como ya he planteado en otros capítulos, necesitaba de una terminología plástica que me sirviera como inicio de proceso para llegar al movimiento, es decir, necesitaba de los elementos básicos del sistema representativo como lenguaje propio, para que los actores pudieran motivarse en el camino y búsqueda de composiciones corporales y espaciales.

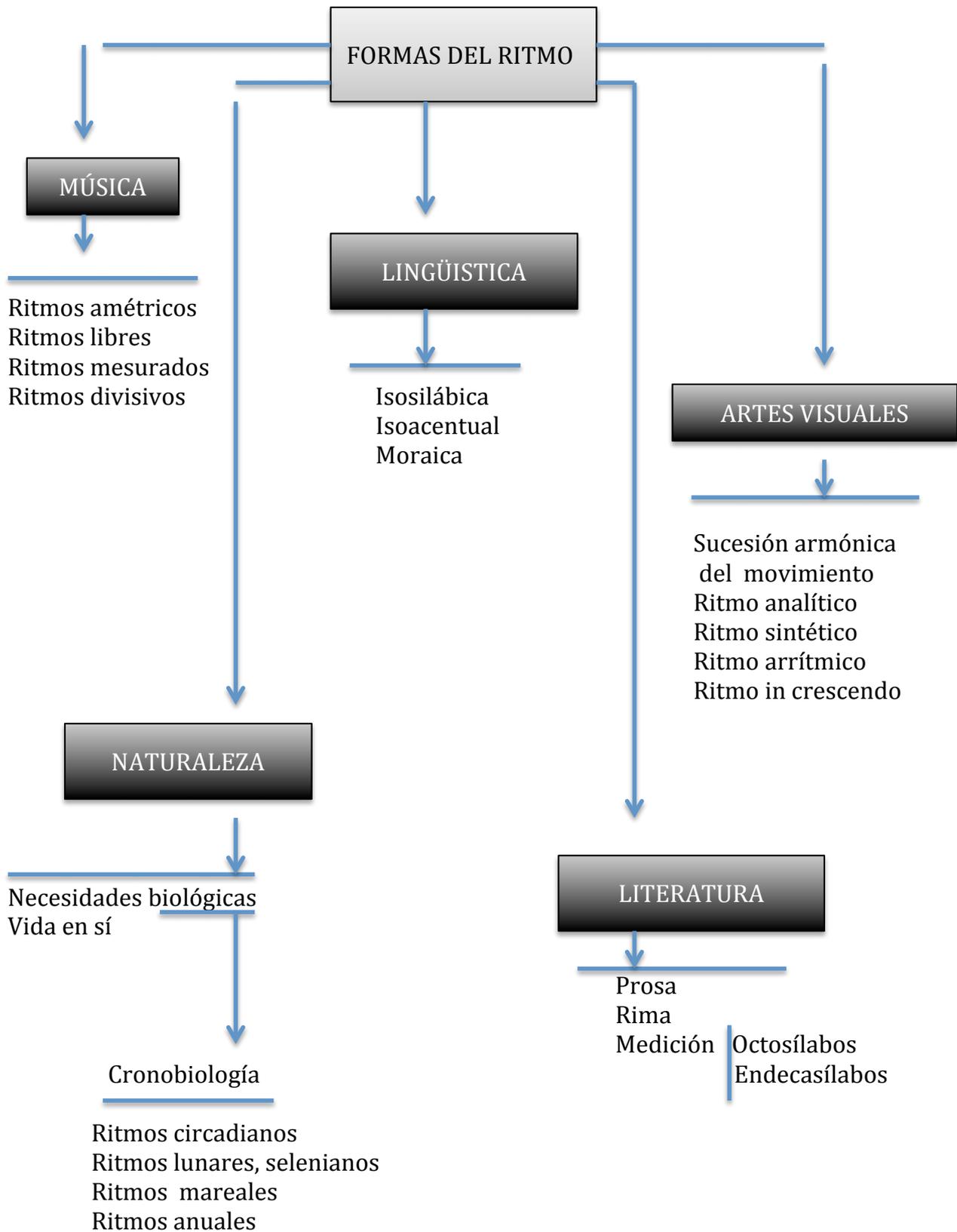
Por otra parte, al no tener ningún planteamiento psicológico a la hora de enfrentarme al espacio vacío, desde el primer instante introduje los sistemas de representación como pretexto para organizar el espacio desde la geometría. De esta manera se desencadenaba un proceso de aprendizaje desde su propia experiencia, desde su movimiento espacial y desde los contenidos que la propia sintaxis de la imagen reproducía en el espacio y en el instante.

GRÁFICO 2: EL RITMO



Organigrama creado a partir de las visitas a las páginas web y consultadas el 17/01/2017
<https://proyectoepa.wikispaces.com/.El+ritmo+visual>.
<http://carlosdisgra.blogspot.com.es.tipos-de-ritmo.html>.
<http://www.tipos.co/tipos-de-ritmos>.

GRÁFICO 3: FORMAS DEL RITMO



Es a partir de este comienzo y reconocimiento del espacio, cuando se podrán integrar las leyes de la representación, que van a ser el complemento de otros conceptos relacionados con el arte, la psicología, la pedagogía y la antropología teatral. El ritmo, la música, la luz o la indumentaria serán otros elementos que ayuden a transformar el espacio, la idea de representación narrativa y el comportamiento corporal de la escena.

Desde la transformación espacial a través del cuerpo y sus acontecimientos, cualquier individuo que desee encontrarse con nuevos rumbos plásticos-escénicos podrá hacerlo a través de las múltiples sesiones que conlleva este conocimiento del arte y la escena, y que se origina a partir de la práctica y el desarrollo personal.

Las sesiones que se producen en este proceso de investigación de «El cuerpo en el espacio» son el encuentro entre la creación, la investigación, los puntos de vista personales y la educación. La constante evolución del conocimiento escénico hace que la experiencia que lo ha originado se encuentre en constante transformación debido al acercamiento entre su dimensión social y sus conocimientos.

Cualquier pretexto es el germen que origina la acción y el aprendizaje.

CAPÍTULO 4

RECURSOS METODOLÓGICOS



4.1. PROCESO DE EXPERIMENTACIÓN PERSONAL DE EL CUERPO EN EL ESPACIO

Como sostiene A. Artaud en el apartado «Desde el punto de vista de la forma» en su libro *El teatro y su doble*:

[...] el Teatro de la Crueldad se dirigirá al hombre total y no al hombre social sometido a las leyes y deformado por preceptos y religiones. Incluirá no solo el anverso, sino también el reverso del espíritu; la realidad de la imaginación y de los sueños aparecerá ahí en pie de igualdad con la vida [...] requeriremos de la puesta en escena, y no del texto, el cuidado de materializar y sobre todo de actualizar esos antiguos conflictos; es decir, que tales temas se llevarán directamente al teatro materializados en movimientos, expresiones y gestos antes que volcados en las palabras.

En un tiempo dado, al mayor número posible de movimientos añadiremos el mayor número posible de imágenes físicas y de significaciones ligadas a tales movimientos [...] el encabalgamiento de las imágenes y de los movimientos conducirá, por medio de colisiones de objetos, de silencios, de gritos, de ritmos, a la creación de un verdadero lenguaje físico basado en signos y no ya en palabras [...] tales medios, que consisten en intensidades de colores, de luces o sonidos, que utilizan la vibración, la trepidación, la repetición ya sea desde un ritmo musical o de una frase hablada, tonos especiales o una dispersión general de la luz, solo pueden obtener todo su efecto mediante el empleo de las disonancias. [...] El espectáculo así compuesto, lo sumergirá en un constante baño de luz, de imágenes, de movimientos y de ruidos. El decorado serán los mismos personajes. [...] Y, así como no habrá sitio desocupado en el espacio, tampoco habrá tregua ni vacío en la mente o la sensibilidad del espectador¹.

Teatro de la Crueldad. Segundo manifiesto. París, 1938

¹ Artaud, Antonin. *El teatro y su doble*. Barcelona: Ed. Pocket Edhasa. 1978. pp. 140-143.

A través de las palabras de Artaud me he reencontrado con algunos de mis ideales plásticos-escénicos que surgieron en los años 70, cuando quería descubrir con mis inquietudes expresivas otras formas y contenidos con los que afrontar el arte, la escena y la política.

Han pasado unos años y sigo trabajando en la reunificación de los objetos escénicos, aquellos que constituyen los materiales con los que desarrollar pensamientos de acción y en los que el hombre sea uno más dentro de la equiparación de significados, donde se contaminen entre ellos organizando intenciones para mostrar otras formas de entender la escena y el arte que hay en ella.

Con el paso del tiempo voy incorporando en mi mapa creativo las necesidades que tengo de interrelacionar todos los elementos escenográficos que contiene la puesta en escena y que me sirven para darles a todos ellos una unidad escénica compleja.

Para concebir esta unidad es necesaria no solo la memoria sensorial de los elementos escenográficos, sino también la de todas aquellas personas que deseen utilizar su cuerpo como objeto y sujeto de acción.

*Materiales formales
compositivos*
Cuerpo en el espacio
RESAD
Madrid, 2013



4.1.1. Cuerpo y acción escenográfica

El cuerpo tiene su memoria y ésta se pone en alerta cuando el actor lo desea o cuando algún elemento externo quiere participar de ella. En este instante, los elementos escenográficos que se encuentran en la escena, permiten que los recuerdos de los personajes afloren para dedicarlos a la acción, para servirse de ellos y para convertir al espacio en otro lugar de memoria.

Una luz cruza el espacio y delimita los lugares que desea intervenir. Los personajes se interesan y participan de esos espacios que la luz les ha organizado y con sus movimientos van a ejercer su proximidad. Marca los afectos y las distancias espaciales, ha dividido al lugar y a sus habitantes. Es el espacio del escenario, es el espacio de acción. La luz puede marcar constantemente la dirección de los ejecutantes y sus comportamientos².

Cualquier elemento que conforma la escena es un objeto factible para que comunique y desarrolle la acción. Cuerpos estáticos o en movimiento, espacios sonoros que se descomponen con la electrónica, palabras que originan voces, luces que prolongan corporeidades, indumentarias que se transforman, todos estos componentes estéticos son los que originan los comportamientos actorales.



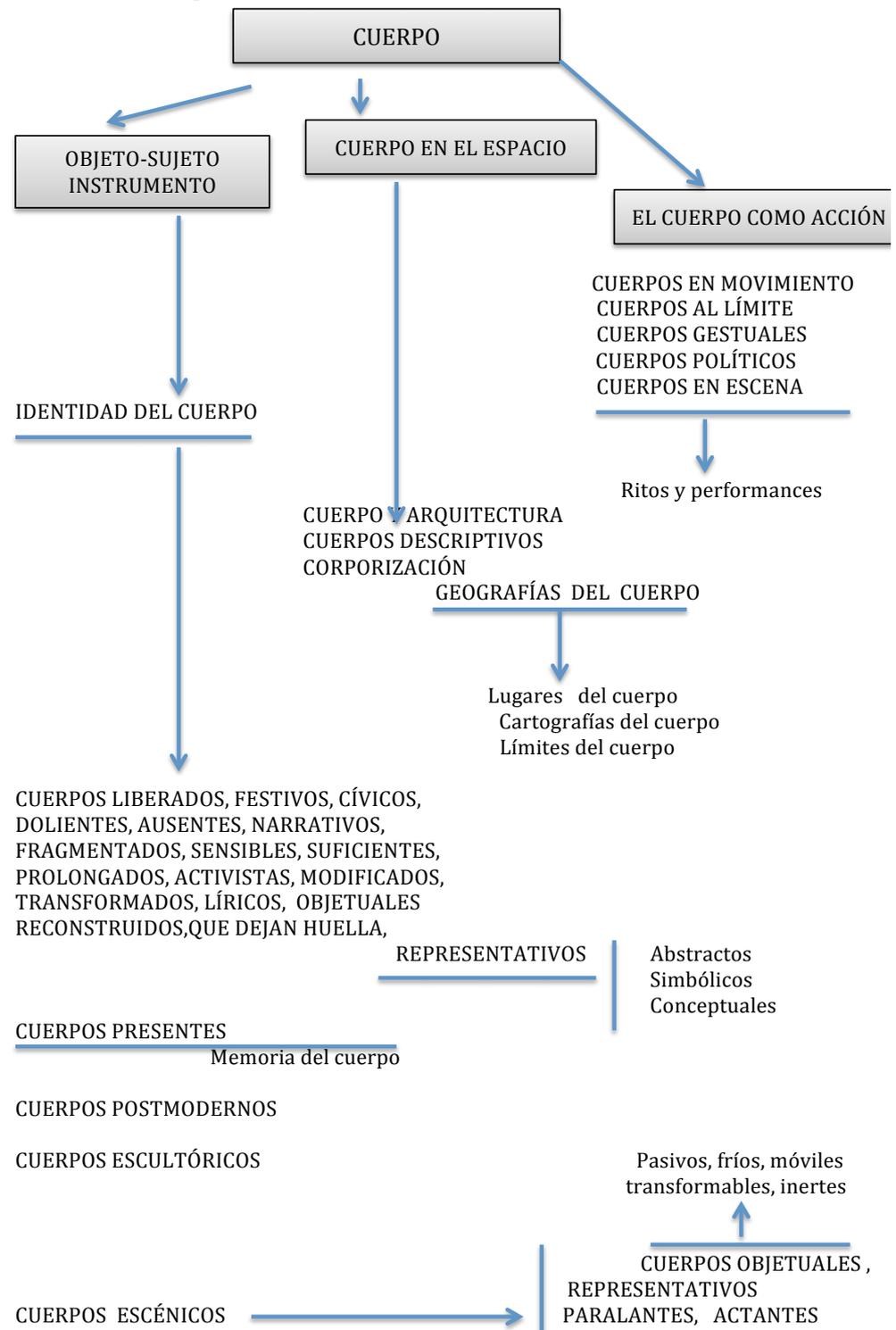
Cuerpo, escenografía y acción
Cuerpo en el espacio.
RESAD
Madrid, 2017

² «Si un lugar puede definirse como lugar de identidad, relacional e histórico, un espacio que no puede definirse ni como espacio de identidad ni como relacional ni como histórico, definirá un no lugar».

Augé, M.; *Los no lugares*. Espacios del anonimato. Gedisa Ed., Barcelona, 2008

Estos delimitan lugares y producen emociones que se transmiten por las imágenes generadas con todos estos elementos escénicos y con las sugerencias de la dirección que conlleva la puesta en escena.

GRÁFICO 4: EL CUERPO



4.2. CONSTRUCCIÓN DEL ESTUDIO

4.2.1. Materiales plásticos, escénicos y de experiencia.

La mirada personal de un acontecimiento en vivo es el momento máspreciado para establecer contactos entre quien lo realiza y quien lo observa. Se intercambian pareceres a través de lo que sucede en ese instante, en lo inmediato, llegando a interesarse por las emociones que se puedan transmitir.

Esta es una de las ideas primigenias que se pone en práctica a la hora de entender un proceso creativo que está vivo y que se presenta en todo momento como un trabajo del cuerpo, del espacio y de la acción. Un espacio donde se instala la muerte constante debido al cambio que se produce en todo momento con el gesto, el proceso y la intención. Un cuerpo que se presenta en la renovación constante para provocar deseos, ser un objeto y muchos más a la vez. Unas acciones corporales que van a crear imágenes pictóricas y que se construyen en escena con la capacidad de ser signos, de ser proyectadas como dardos que se clavan en las retinas de las emociones, cuando se desea que se dirijan a ellas.

A su vez, se intenta que las imágenes corporales tengan su propio ritmo para así dominar el espacio en el que se está produciendo la trama. Se busca que estas imágenes generen desorientación, que sean juego, objeto, que estén presentes, que fascinen, que no se puedan racionalizar, que atrapen y actúen como sedantes ante la comprensión más narrativa. Atraer. Que los cuerpos se multipliquen y saquen afuera todos los componentes ideológicos y emocionales que les harán caminar para crear con ellos abstracciones formales que desemboquen en otras abstracciones más concretas.

Lo que surge de estos actos son acontecimientos vivos donde el cuerpo, como gran potencial expresivo, descubre el desarrollo de la escena contemporánea y de su actuación.

Además, como actos representativos de la escena, entran en la categoría de las presencias, de lo que se hace en un determinado espacio, del lugar que ocupamos los activistas y los espectadores, y de los objetos que perciben los presentes.

En las sesiones de «El cuerpo en el espacio», la manera de estar presentes en el lugar es el ser conscientes de que nuestro cuerpo es un objeto y los demás lo perciben como tal. Siguiendo esta idea, se experimentan sensaciones producidas por lo que acontece el instante de la escena y son nuestros sentidos los que tienen la capacidad de recibir los estímulos que se producen a nuestro alrededor y ponerlos en funcionamiento para reconocer la realidad que rodea al momento y al lugar.

*Acontecimiento no
repetible*
La Térmica / CDN
Málaga, 2014



Las sesiones de trabajo, con sus improvisaciones y direcciones, van encaminadas a la búsqueda de «imágenes» constantes, representaciones visuales de los objetos reales e imaginarios, y que no son otros que las personas que se encuentran en el espacio de acción. Imágenes que surgen desde la premeditación para componer apariencias que determinen las cosas que se quieren definir³.

Las imágenes creadas se analizan desde la composición, la diversidad y su complejidad plástica. En ocasiones, desde todos los objetos que conforman el espacio de actuación, pero en otras desde la propia dirección escénica que construye la organización formal de los posibles ejercicios, dirigidos para crear improvisaciones y recreaciones. En estas presentaciones, es la atracción visual que producen las imágenes lo que atrapa el interés.

³ Los principios fundamentales que han de servir para explicar los conceptos clave de la representación tienen su origen en mecanismos perceptivos. El orden icónico emana del orden impuesto por la percepción. La capacidad estructural de la imagen está basada en la propia estructura de la realidad. Por último, el concepto de significación plástica no es otra cosa que la expresión de una doble operación selectiva, primero perceptual y después representativa, que la imagen hace de la realidad.

Las imágenes se acercan a ti para generarte conflictos y halagos; son las que se presentan como materiales de deseo y las que buscan nuevas fronteras para romper el espacio de la cotidianidad. La irrealidad descompone al naturalismo para convertirse en material real de la abstracción.

Podemos decir, entonces, que los materiales con los que se trabaja en estas sesiones sobre el espacio se presentan a través del sentido, el tiempo, la presencia, la atracción, la imagen, el cuerpo y la experiencia, sin olvidar que hay otros que los complementan en función de sus expresividades, como son los análisis, las creaciones y los conocimientos personales.

En este conocimiento personal, mi aportación a la investigación de los cuerpos como dibujantes de espacios, me viene dada por la relación que tengo con algunas disciplinas artísticas, en donde proyecto por medio de los lenguajes visuales las inquietudes relacionadas con la imagen, la abstracción y el movimiento. La fotografía, la pintura, la instalación, la escenografía, la pedagogía y las artes escénicas son los materiales con los que puedo expresar y transmitir dichas inquietudes.

A la hora de organizar las sesiones de trabajo escénico es importante conocer los espacios arquitectónicos en los que se van a desarrollar dichas sesiones; sus peculiaridades estructurales, sus materiales compositivos o los objetos que contienen, y que con su manipulación puedan ser los que originan el proceso creativo entre los intérpretes y la atmósfera espacial que se está produciendo en ese instante. Por este motivo, los cursos que imparto se organizan sobre estas premisas, propiciando que los procesos de creación nunca sean iguales; y aunque los objetivos siempre sean los mismos: conocer el espacio y la función que ejerce en el cuerpo de los actantes, los resultados de las acciones nunca son idénticos debido a que las personas que las realizan tampoco lo son. Las sesiones son experiencias momentáneas, directas e irrepetibles. Cada espacio es singular, organiza su propio lenguaje y determina unos comportamientos que el intérprete debe saber captar en el momento que lo reconozca, que lo haga suyo y que participe en él con toda intensidad.

A continuación, presento una serie de espacios bien diferenciados entre ellos y donde se puede observar la pluralidad de posibilidades que han tenido para crear y descubrir otros nuevos⁴.

⁴ Es importante conocer de antemano el número de participantes que van a formar parte del curso, así como las medidas del espacio donde se va a intervenir y los materiales con los que se va a poder trabajar en las sesiones, ya que todos estos elementos son imprescindibles para componer y organizar las directrices de los procesos creativos en las improvisaciones.

ESPACIO - TIEMPO - CUERPO - ACCIÓN

Título: "El cuerpo en el espacio".

Espacio: "La Térmica ". Málaga .

Medida: 20 m x 8m x 4m.

Duración: 20 horas semanales en sesiones de 4 horas.

Materiales: 2 puertas enfrentadas, 6 focos de 500 w, leds, listones y material de construcción, equipo de sonido con CD.

Participantes: 25 personas de diferentes especialidades artísticas.

Producción: CDN y la Térmica.

Realización: Málaga, 2014.



Espacio polivalente. La Térmica.

Título: "El cuerpo en el espacio".

Espacio: Universidad Michael de Montaigne. Bordeaux.

Medida: 40m x 20m x 10m..

Duración: Curso de 40 horas 4 h por día

Materiales: 20 focos de 1000 W, 4 puertas metálicas de entrada y de emergencia, 20 tarimas metálicas y de madera 2m x 1m (regulables), 20 sillas, equipo de sonido y micrófono.

Participantes: 10 alumnos del Máster en Dirección de Artes Escénicas.

Producción: Universidad Michael de Montaigne. Bordeaux.

Realización: Bordeaux, 2012.



Espacio polivalente. UMM.

Título: «El actor en el espacio»

Espacio: Artebi. Deusto

Medida: 20 m x 8 m x 6 m

Duración: Curso de 24 horas.

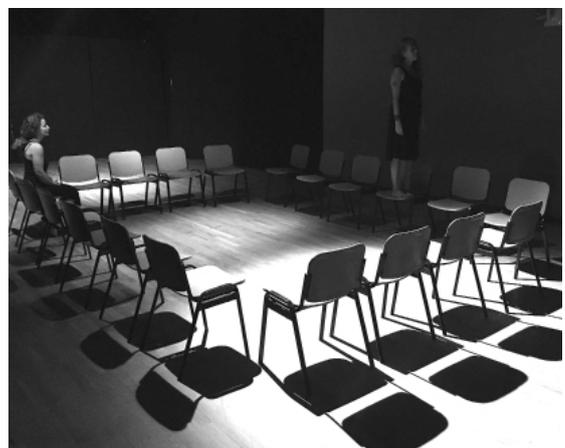
Sesiones de 4 h cada una

Materiales: 10 focos de 1000 W, 2 puertas enfrentadas (metálicas y de emergencia), 2 mesas, 50 sillas, equipo de sonido

Participantes: de 12 a 15 alumnos de procedencias varias.

Producción: Postgrado de Artes Escénicas de la UPV/EHU

Realización: Leioa-Deusto, 2000-2017



Espacio polivalente. Artebi



*Espacio polivalente UPV/EHV.
Leioa*

Título: «El actor en el espacio»

Espacio: Plató de audiovisuales de la Facultad de Bellas Artes UPV

Medida: 15 m x 15 m x 5 m

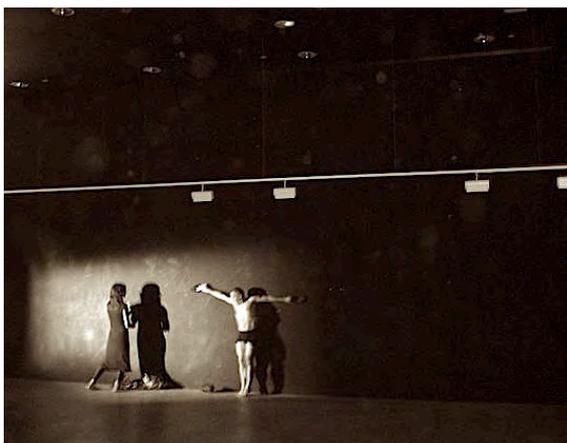
Duración: 24 h. Sesiones de 4 h por sesión

Materiales: 15 focos de 1000 w, puerta metálica de entrada y de emergencia, 4 mesas y seis sillas, equipo de sonido, micrófono.

Participantes: De 12 a 15 alumnos de procedencias varias

Producción: Postgrado de Artes Escénicas UPV/EHU

Realización: Artebi-Leioa, 2000-2017



*Espacio polivalente M.A.C. Taller
de escultura*

Título: «Espacio, cuerpo y objeto»

Espacio: MAC A Coruña. Museo de Arte Contemporáneo

Medida: 45 m x 75 m

Duración: 40 horas en una semana. Sesiones de 8 horas diarias.

Materiales: 8 puertas metálicas de entrada y emergencia, espacios superiores e inferiores.

Participantes: Artistas plásticos y actores.

Producción: Taller Picasso del Museo de Arte Contemporáneo.

Realización: A Coruña, 2007



*Espacio polivalente.
Ayuntamiento de Santurtzi*

Título: «El actor en el espacio»

Espacio: Salón Casa de Cultura

Medida: 22 m x 8 m x 3,3 m

Duración: 20 horas en 3 días. Sesiones de 4 horas.

Materiales: 8 ventanales, 2puertas de entrada y de emergencia, 8 focos de 500 w, lámparas leds equipo de sonido, micrófono

Participantes: 12 personas de la compañía

Producción: Compañía teatral Encrucijada

Realización: Santurtzi, 2017

Título: «El cuerpo en el espacio»

Espacio: Sala de Ensayos. 2.13

Medida: 25 m x 8 m x 7 m

Duración: Un semestre de 45 horas. Una sesión semanal de 3 horas

Materiales: 8 ventanales, 4 puertas (2 de entrada y dos de ensayo), equipo de sonido y micrófono, 6 focos de 1000 W, 16 tarimas y material de atrezzo

Participantes: 25 estudiantes de Dirección de Escena, Dramaturgia, Escenografía e Interpretación

Producción: RESAD

Realización: RESAD, 1990-2017



Sala de Ensayos 2.13, RESAD

Título: «Espacio, cuerpo y acción»

Espacio: Sala de ensayos de la Academia de las Artes de Shanghai

Medida: 20 m x 30 m x 6 m

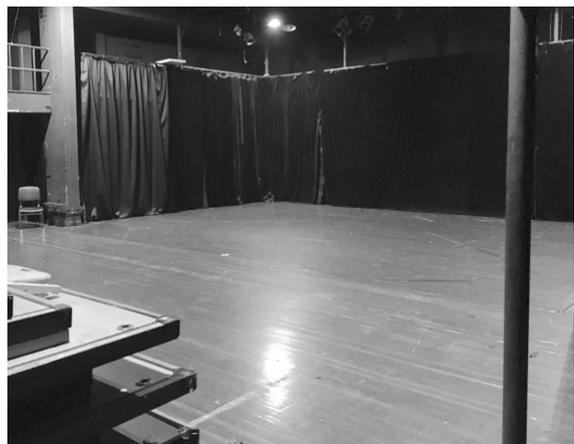
Duración: 30 horas semanales. Sesiones de 6 horas por día

Materiales: 2 ventanales, 30 sillas metálicas, vestuario tradicional, equipo de sonido, micrófono, 6 focos de 1000 w, telones negros, 2 mesas

Participantes: 30 alumnos del Máster de Dirección de Escena.

Producción: AA Shanghai.

Realización: AA S, 2016



Teatro Artes Escénicas Shanghai

Título: «Espacio, cuerpo y objeto»

Espacio: Escenario Paraninfo UPV/EHU

Medida: 20 m x 10 m x 14 m

Duración: 16 horas semanales. 2 sesiones de 8 horas cada una.

Materiales: 16 tarimas de 2 m x 1 m, 4 focos de 1000 w, atrezzo vario, equipo de sonido, estructuras varias

Participantes: Estudiantes del Máster de Artes Escénicas de la UPV

Producción: UPV Leioa

Realización: UPV/EHU, 2004



Escenario polivalente. UPV/EHU



Escenario polivalente. Exterior

Título: «El cuerpo en el espacio»⁵
Espacio: Al aire libre
Medida: Todas
Duración: Acciones de 4 a 6 horas
Materiales: Los marcados por los objetivos
Participantes: Los voluntarios para la acción
Producción: Día del Orgullo Gay. Madrid
Realización: Organización 2010

4.2.3. Tipologías espaciales.

Los espacios donde se presentan y se organizan los cursos, seminarios o muestras son variables, pero en todos ellos se trabaja con los materiales que el espacio ofrece: tarimas, ventanales, escaleras, mesas, focos, sillas, mobiliario de obra, etc. Todos estos elementos cotidianos son susceptibles de ser utilizados para el desarrollo, comprensión y expresión creativa.

Esta cotidianidad es útil como iniciadora de los procesos de investigación espacial y será la que convierta en procesos de aprendizaje el acto en vivo y el instante creado.

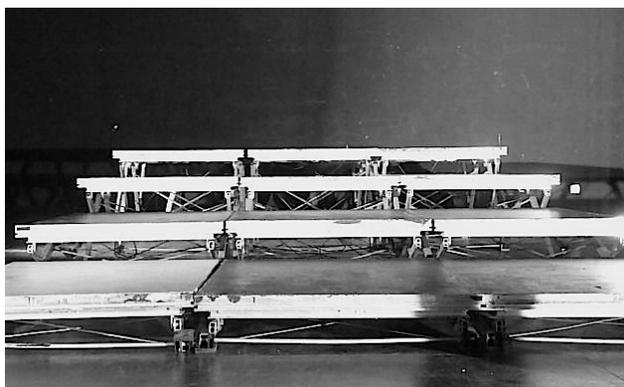
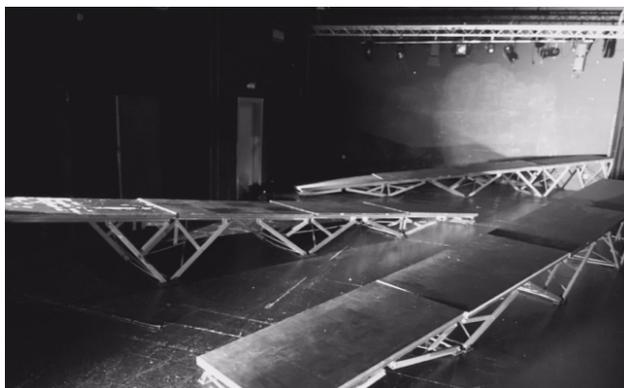
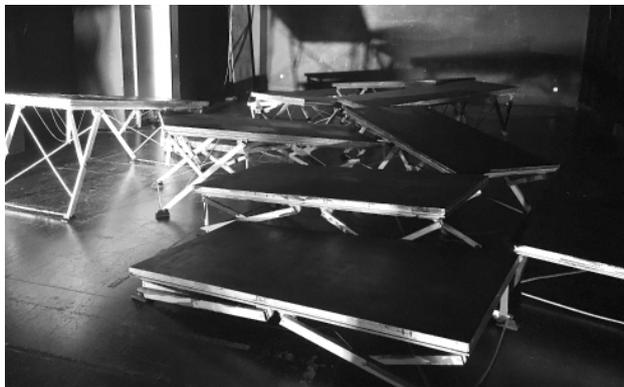
La clasificación que presento a continuación es la que organizo para sesiones de tres horas en una jornada semanal durante un curso lectivo en la RESAD y con los materiales que tiene esa aula: tarimas, focos, equipo de sonido, indumentaria, mobiliario, utilería y proyectores de DVD.

En estas 25 sesiones se trabaja desde el concepto del «vacío» a las estructuras más complejas creadas con el mobiliario y las tarimas, creando todo tipo de posibilidades que se tipifican a continuación.

⁵ Las acciones de calle se crearon en la ciudad de Madrid el Día del Orgullo Gay, con voluntarios que se unieron para realizar este evento reivindicativo a favor de la comunidad LGTB polaca, por la persecución que este colectivo sufre por parte del gobierno y la sociedad de ese país. Los materiales utilizados en las acciones eran los propios de la cotidianidad actual: maletas de viaje, plásticos, cintas adhesivas, tizas, esprays de coche, etc.

La creación de estos espacios está en función de los objetivos e intereses que se quiere que los actantes comprendan para su encuentro con el espacio y la creación de relaciones entre su cuerpo, ese espacio y el resto de elementos escenográficos que los rodean.

Se les inicia en el comportamiento que tiene el cuerpo en relación a las alturas, las escaleras, las rampas, el suelo, lo vertical, lo horizontal. Con las luces diagonales, frontales, laterales, a ras de suelo o cenitales. Con el espacio sonoro: el silencio, los ruidos y la música. Con las acciones físicas, el gesto y el movimiento. Con los lenguajes abstractos, simbólicos y conceptuales. Con la palabra y la imagen. Con los elementos de la sintaxis de la imagen y la composición plástica escénica. Con la escena y con la acción.



Imágenes correspondientes a 6 de los 25 espacios de actuación en la RESAD.

1.ª sesión.- Círculo con tarimas en vertical

Objetivo: Composición plástico-espacial. Teatro de arena

Iluminación: Lámpara cenital a 1 m del suelo

Público: En círculo

Objetos: Ropa de trabajo del actante (negra)

2.ª sesión.- Círculo con tarimas en suelo

Objetivo: Composición y anatomía del mensaje visual. Teatro de arena

Iluminación: Lámpara cenital a 1,5 m del suelo

Público: En círculo

Objetos: Vestuario negro y tarimas de 2 m x 1 m

3.ª sesión.- Círculo con tarimas abierto al espacio

Objetivo: Composición espacial, ritmos y tiempos. Teatro de arena

Iluminación: Lámpara cenital a 2 m del suelo

Público: En círculo

Objetos: Ropa negra, tarimas de 2 m x 1 m y objetos cotidianos

4.ª sesión.- Semicírculo con tarimas en vertical

Objetivo: Composición de anfiteatro

Iluminación: Cenital, frontal, lateral

Público: Semicírculo

Objetos: Vestuario negro, tarimas negras de 2 m x 1 m y lámpara

5.ª sesión.- Semicírculo con las traseras de las tarimas

Objetivo: Composición espacial y corporal en semicírculo. Anfiteatro

Iluminación: Lámpara cenital y lateral

Público: Semicírculo y escalonado

Objetos: Tarimas, vestuario negro y objetos cotidianos

6.ª sesión.- Diagonal con luz en suelo

Objetivo: Composición del actante a dos bandas

Iluminación: Dos focos a ras de suelo o dos cruzados cenitales

Público: Frontal, arena o a dos bandas

Objetos: Vestuario negro y objetos cotidianos

7.ª sesión.- Diagonal con luz en suelo

Objetivo: Composición a dos bandas y equilibrio espacial

Iluminación: Dos focos creando diagonal en suelo y otros dos compensando el espacio en general

Público: Frontal, arena o a dos bandas

Objetos: Vestuario negro y objetos cotidianos

8.ª sesión.- Diagonal con tarimas formando calles

Objetivo: Composición diagonal, en alturas y calles

Iluminación: Focos rasantes y en equilibrio

Público: Frontal

Objetos: Vestuario negro, 10 tarimas de 2 m x 1 m y elementos cotidianos

9.ª sesión.- Diagonal con muro de tarimas

Objetivo: Composición diagonal. Muro

Iluminación: Focos rasantes de pared y suelo

Público: Frontal, dos bandas en ángulo

Objetos: Vestuario negro, 10 tarimas de 2 m x 1 m y objetos cotidianos

10.ª sesión.- Diagonal con trasera de tarimas

Objetivo: Composición diagonal entre estructuras. Muro.

Iluminación: Rasante a muro, de suelo y frontal

Público: Frontal, a dos bandas en ángulo.

Objetos: Traseras de tarimas, 10 tarimas de 2 m x 1 m

11.ª sesión.- Diagonal con tres rampas de tarimas

Objetivo: Composición en altura y dinamismo espacial

Iluminación: Focos que destaquen las rampas

Público: Frontal o circular

Objetos: Vestuario negro, 12 tarimas de 2 m x 1 m y objetos cotidianos

12.ª sesión.- Diagonal de rampa a pared

Objetivo: Composición a tres bandas o teatro de pared

Iluminación: Cenital, frontal y espacial

Público: A tres bandas o frontal

Objetos: Vestuario negro, 5 tarimas de 2 m x 1 m y objetos cotidianos

13.ª sesión.- Rampa diagonal a foro

Objetivo: Composición inclinada

Iluminación: Frontal, cenital y espacial

Público: Frontal

Objetos: Vestuario negro, 20 tarimas de 2 m x 1 m y objetos cotidianos

14.ª sesión.- Rampa diagonal perpendicular al espectador

Objetivo: Composición inclinada

Iluminación: Cenital y espacial

Público: Frontal

Objetos: Vestuario negro, 20 tarimas de 2 m x 1 m y objetos cotidianos

15.ª sesión.- Diagonal mesa blanca

Objetivo: Composición a dos bandas y de pasarela

Iluminación: Focos cenitales y espaciales

Público: Frontal o a dos bandas

Objetos: Vestuario negro, 7 tarimas de 2 m x 1 m, mantel blanco y objetos cotidianos

16.ª sesión.- Espacios simultáneos

Objetivo: Composición en espacios simultáneos

Iluminación: Focos diversos para cada espacio

Público: En arena o en movimiento. Teatro medieval

Objetos: Vestuario negro, 20 tarimas de 2 m x 1 m y objetos cotidianos

17.ª sesión.- Muro a dos bandas

Objetivo: Componer en dos espacios diferentes

Iluminación: Focos para los dos espacios y un cenital

Público: A dos bandas o en movimiento

Objetos: Vestuario negro, 8 tarimas de 2 m x 1 m y objetos cotidianos

18.ª sesión.- Acumulación de alturas

Objetivo: Componer a distintas alturas y espacios

Iluminación: Focos que cubran todo el espacio de acción

Público: En arena o en movimiento y frontal

Objetos: Vestuario negro, 15 tarimas de 2 m x 1 m y objetos cotidianos

19.ª sesión.- Escalinata

Objetivo: Componer en alturas

Iluminación: Cenital, frontal y lateral

Público: Frontal, a tres bandas o espacio de pared

Objetos: Vestuario negro, 16 tarimas de 2 m x 1 m y objetos cotidianos

20.ª sesión.- Repetición de módulo

Objetivo: Control mimético del espacio

Iluminación: Cenital para cada espacio

Público: Alrededor, en movimiento y frontal

Objetos: Vestuario negro, 16 tarimas de 2 m x 1 m y objetos cotidianos

21.ª sesión.- Cuadrado

Objetivo: Espacio de tablado elevado

Iluminación: Cenital y espacial en la mesa

Público: En arena y en movimiento alrededor de la mesa

Objetos: Vestuario negro, 12 tarimas de 2 m x 1 m y objetos cotidianos

22.ª sesión.- Caos

Objetivo: Composición total en cada espacio

Iluminación: Focos que ocupen todo el espacio

Público: En arena

Objetos: Vestuario negro, objetos y materiales del espacio trabajado

23.ª sesión.- Ángulos y esquinas

Objetivo: Componer el espacio en su totalidad

Iluminación: Focos que se acoplen al espacio

Público: En arena y en movimiento. Teatro medieval

Objetos: Vestuario negro, 16 tarimas de 2 m x 1 m y elementos cotidianos

24.ª sesión.- Espacio vacío

Objetivo: Componer con el cuerpo el espacio

Iluminación: Luz que determine el espacio

Público: Frontal, en arena y a tres bandas

Objetos: Vestuario negro

25.^a sesión.- Espacio a dos bandas

Objetivo: Componer el cuerpo a dos miradas

Iluminación: Rasantes al espacio y cenitales

Público: A dos lados y actores en el medio

Objetos: Vestuario negro y los elegidos para la sesión

*Composiciones
espaciales
Posiciones variables del
espectador*



Estas sesiones se complementan con otros espacios elegidos, encontrados o manipulados que se pueden utilizar como complemento a la investigación espacial y que pueden ser espacios polivalentes en interiores: fábricas, naves, casas, etc.; o en exteriores: jardines, piscinas, calles, parques, fachadas, etc.

4.3. INSTRUMENTOS Y TÉCNICAS

4.3.1. Elementos formales e integrantes en la acción.

Estamos viendo que el cuerpo es uno de los vehículos para la expresión, para el proceso creador y para ser el objeto transversal con las demás disciplinas que aparecen en la escena, como son el espacio sonoro, la representación, la iluminación, la indumentaria, el espacio, el objeto, la acción y su propio cuerpo.

Antes de intervenir en el espacio, los actantes ya saben que van a tener que jugar con las múltiples combinaciones que estos nueve elementos les van a generar para organizar y componer espacios de acción. Las combinaciones son múltiples, por este motivo expondré someramente el enunciado de siete posibilidades que se pueden generar en las sesiones de trabajo (*Gráfico 5*).

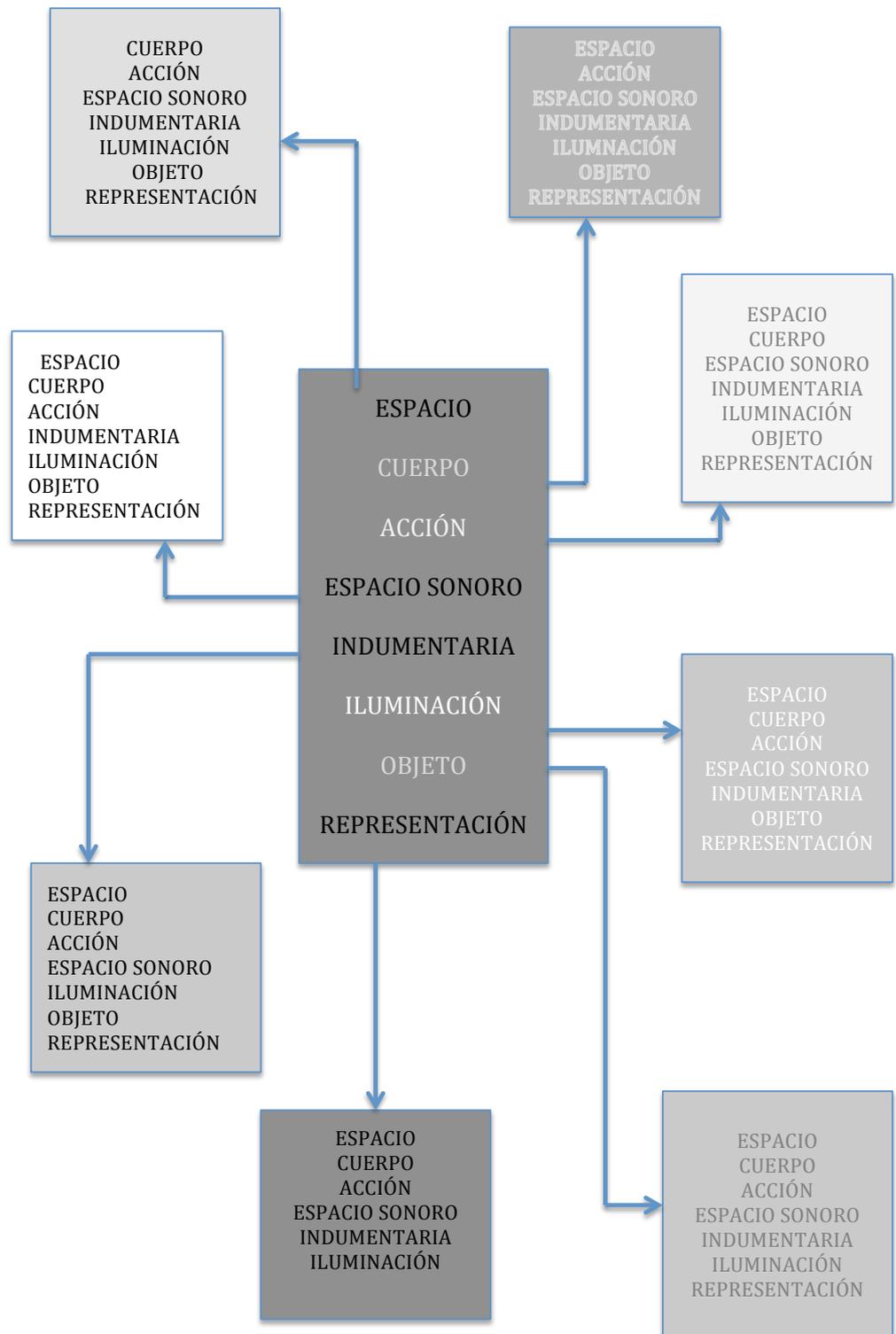
- 1.-Cuerpo e Indumentaria.
- 2.-Espacio Sonoro y Composición.
- 3.-Indumentaria y Objeto.
- 4.-Objeto y Acción.
- 5.-Espacio y Cuerpo.
- 6.-Luz y Representación.
- 7.-Acción y Espacio.



*Cuerpo, objeto, espacio,
luz y acción*

Posgrado Artes
Escénicas. UPV/EHU
Leioa, 2013

GRÁFICO 5: INTERRELACIÓN ENTRE LOS COMPONENTES QUE FORMAN PARTE DE LA ESCENA EN ACCIÓN



4.3.1.1 . Cuerpo e Indumentaria

Los personajes aparentan lo que desean aparentar con su indumentaria. Lo ritualizan, lo mueven y lo liberan para entrar en el juego de la expresión. El cuerpo vomita constantemente para identificarse con las imágenes creadas. La búsqueda individual de ideas permite a los actantes encontrarse con los tejidos que transformarán el espacio de su cuerpo. Los taparán, los cubrirán y los cambiarán. Solamente la muerte los podrá llevar a una nueva imagen de su propio cuerpo. Todo es autónomo, único y personal.



Vestir el cuerpo
Posgrado Artes
Escénicas. UPV/EHU
Leioa, 2013

No hay prioridad ni rango a la hora de cubrirse, solamente deseo de ser otros con las formas encontradas. La identidad se desgarrar cuando uno encuentra otro deseo con el juego. No lo cubre, lo aflora. Si no se permite disfrutar del encuentro, el actante se desmoraliza, pero también se puede adaptar al placer encontrado.

¿Transformismo o tapadera? ¿Personalidad?

En todas las sesiones hay descubrimientos corporales y gestuales porque los actantes desean entender lo que «su cuerpo» descubre, lo que su ideología textil les propone, lo que su experimentación les organiza.

Con la indumentaria componen *collages* corporales y espaciales, y proponen nuevas formas de vida personales, privilegiando la mirada y socializando los hallazgos que su cuerpo ha experimentado con lo textil y sus materiales.

4.3.1.2. Sonido y composición

Se produce voz como composición escénica. Se componen palabras para organizar mapas sonoros. Se crean paisajes para crear geografías y recorridos por la plástica vocal. Se construyen dramaturgias sonoras para modelar las acciones. Movimientos todos que sirven para construir y crear imágenes sonoras en el espacio en las que la voz se integre en el cuerpo del actante como soporte creativo, dando lugar a improvisaciones con los ejercicios que se organizan a través de ella.

Siguiendo a D. A. Dondis⁶, los tres hechos esenciales de la imagen son: la selección de la realidad, la utilización para tal fin y la ordenación de dichos elementos con el objetivo de producir una forma de significación también icónica. Así, podemos ayudar a que la voz juegue también con estos hechos y los pueda adaptar a la percepción de su propia realidad, creando imágenes y adaptaciones sonoras que a modo de partituras puedan traducirse en movimiento.

*Composición y espacio
sonoro*
Posgrado Artes
Escénicas. UPV/EHU
Leioa, 2013



⁶ D.A. Dondis, *La sintaxis de la imagen. Introducción al alfabeto visual*. GG. Diseño. Barcelona, 2012

Estas opciones que nos da la representación pueden ser espaciales, temporales y escalares, y a la vez ser utilizadas por la voz como pretexto para elaborar con ellas paisajes y objetos sonoros basándose en el punto, la línea, el plano, la textura, el color, la forma, el movimiento, la tensión, el ritmo, la dimensión, la escala, el formato y la proporción; y todas ellas combinadas con las cualidades sonoras de la altura, la intensidad, el timbre y la duración. De esta manera, las variantes y posibilidades existentes para integrar la plástica visual y corporal a la voz son infinitas, originando acciones de percepción y representación en ese instante activo, como acto único de creación e investigación.

Al juego de la acción y la reacción, se le pueden añadir otras técnicas visuales que puedan seguir construyendo derivas compositivas con la redondez, angulosidad, verticalidad, horizontalidad, representación, abstracción, fortaleza, debilidad, aislamiento, integración, colorismo, frialdad, distorsión, punto de fuga, semblante, cualidad, volumen y representación.

4.3.1.3. La indumentaria como objeto.

En todas las sesiones el vestuario es forma, materia y movimiento. Se ubica como decorado funcional y se utiliza no solo como «vestir», sino como otro personaje más que acompaña al actante. Se le manipula para que componga dibujos en la escena, se geometriza para organizar espacios y se descompone para descubrir nuevas formas de integración espacial.

Las prendas no solo adquieren el valor para el que han sido confeccionadas, sino que se utilizan para crear otros conceptos que los actantes quieren que tengan en su desarrollo en la escena.

Durante las improvisaciones, el vestuario pasa por todo tipo de composiciones. El espacio, al ser variable en cada sesión, hace que los actantes jueguen con la indumentaria introduciendo infinidad de estilos y formas que generan conflictos sensoriales al contacto con sus vestimentas.

Se distribuyen por el espacio creando mundos individuales y todos juntos forman la escena completa. Se colocan en la verticalidad del mobiliario, en las paredes del espacio, en el suelo, donde dibujan con ellas. El vestuario ejerce una función utilitaria convirtiéndose en prótesis de los actantes y títeres en sus manos. Con los movimientos realizados el vestuario transmite dolor, cariño, atracción y rechazo.

La muerte y el vacío también están presentes en los movimientos gestuales de la indumentaria, sin olvidar que el vestuario de los actantes forma parte de su «yo ideal» cuando proyecta con el vestuario negro su sombra en el suelo.

La entrada a un nuevo espacio genera incertidumbre por su encuentro con los elementos escénicos que hay en él: luz, mobiliario y sonido.

Espacio y composición
Posgrado Artes
Escénicas.UPV/EHU
Leioa, 2015



4.3.1.4. Objeto y acción

Entre la ilusión y la realidad nos encontramos con la acción, y esta la marca el intérprete con su movimiento. Paso a paso va creando belleza con los silencios, con los gestos, con la plasticidad, sin olvidar que él es materia, que su cuerpo también es objeto, por lo que se le plantea la dualidad entre ser cuerpo viviente o cuerpo objeto, entre ser él mismo o animarse a dar vida a la materia.

El artista encuentra en esta dualidad «el drama» entre ser personaje humano y ser personaje de espíritu, ya que la fascinación por encontrarse inerte o querer dar vida al objeto le va a hacer enfrentarse a sus complejos y a sus decisiones de valorar la intencionalidad creativa del momento, e incluso se pondrá en entredicho su espontaneidad. Estas son sus dos realidades.

Durante las sesiones se hace uso de los procesos de información plástica que los actantes tienen a su alcance y así poder organizar con los conocimientos que poseen las acciones que les llevan a crear otros espacios de formación.

Poner en práctica lo experimentado es entender el compromiso que el cuerpo obtiene con la escena, con la acción y con la forma, distorsionándola si en ese instante la valoración del intérprete va dirigida hacia un mundo más externo y gesticular, o hacia un mundo más interno motivado por su pensamiento.

En el instante en el que el actante desea accionar con objetos necesita reconocer los materiales de los que están compuestos, comprobar sus posibilidades funcionales y organizar el desplazamiento, si es que esa acción es importante para expresar lo que quiere contar.

En las sesiones se organizan ejercicios con la indumentaria, las bolsas de plástico, las tarimas, los zapatos, los focos, las sillas, las mesas, el mobiliario y la utilería que en esos momentos se encuentren en el espacio donde se está realizando el encuentro entre los objetos y los actantes.



Objeto, espacio, cuerpo y acción

Máster Artes Escénicas.
UPV/EHU
Leioa, 2014

Escenario del Paraninfo.
Telón cerrado. Objetos encontrados en el escenario.

4.3.1.5. Espacio y Cuerpo

Puedo tomar cualquier espacio vacío y llamarlo un espacio desnudo. Una persona camina por este espacio vacío mientras otro le observa, y esto es todo lo que se necesita para realizar un acto teatral.

Con estas palabras Peter Brook inicia el ensayo *El espacio vacío*⁷ y con ellas se inician las trayectorias de los cuerpos en el espacio de acción. Pasear, mirar, escuchar, expresar y organizar acciones que sirven para aportar espacios nuevos y redescubrir alguno más. Se vuelven gramática creativa y se construyen misterios con el movimiento.

El espacio también juega con las distancias, con las medidas, con las cifras. El actante se manifiesta en él a través de lo que tiene, representa con sus variadas formas el espectáculo en vivo y convierte el espacio en laberinto de pasiones. Es este, o es la mirada de quien quiere poner límites a la mirada. Ambos son espacio: lo que es y quién lo organiza. Los recuerdos se aglutinan para resucitar los espacios vividos y estos crearán el futuro encuentro con los siguientes. Objetos cotidianos, sombras, indumentarias, elementos que conforman espacios de recuerdos corpóreos. Ropas que caminan por el suelo, mobiliario que conserva la textura de la añoranza... el actante se enfrenta a la memoria de su cuerpo en el momento en que desea componer con todos los elementos escénicos que tiene a su alcance.

Tampoco la palabra se escapa a la representación; esta, en ocasiones, se instala en el cuerpo del actante como un accesorio plástico que lanza al espacio el discurso de la imagen, proyectándose en la pantalla del acontecimiento en vivo.

El aire de la composición escénica ya se encuentra en tratamiento, la puesta en escena pone en marcha la escritura en el momento y los movimientos de los actantes inician la representación con sus actitudes y emociones.

⁷ Brook, P. *“El espacio vacío”*. Tercera ed. Península, Barcelona, 1973

Son cuerpos dolientes en los que la violencia simbólica se convierte en memoria creando un espacio social entre el dolor corporal y el espacio que lo contiene. Cuerpos gestuales que dejan su rastro de vida cotidiana en las artes visuales, la danza y el teatro. Cuerpos de los actantes que se enfrentan con sus acciones a resistencias sociales, descubriendo maneras y modos de ser libres. Cuerpos políticos que componen la vida de lo que quieren construir, originando espacios multidimensionales de personalidad.

Espacio y cuerpo convertidos en escenografías de nostalgia presentes, con gusto por la manera de mirar y percibir el encuentro entre ambos. Es difícil escapar a la memoria del confort aprendido, y necesaria la consciencia de descubrir espacios nuevos que originen preguntas y que desemboquen en la memoria del futuro. El espacio se habitúa, el cuerpo lo perpetúa y el arte lo ejecuta.

La escenografía instalada en la nostalgia se utiliza en ocasiones como mobiliario escénico de la otra realidad, la de la comodidad. Huyamos de ella.

La composición espacial, la acción, el cuerpo, el objeto, la indumentaria, la luz, la sonoridad o la palabra han dejado de ser objetos pasivos encontrados y aislados para pasar a convertirse en conjuntos de hechos e ideas que acompañan a la creación artística. Son necesarias las subjetividades de los creativos contemporáneos para comprender la transversalidad del teatro, de la frágil vida de sus cuerpos y de los espacios inmateriales.

Todo se convierte en un teatro sin teatro. No solo el cuerpo del actante busca liberarse y ser parte del acontecimiento escénico, también el propio espectador necesita comprender este gesto para permitirse ser el activo social que es y así compartir a su vez la transformación que le libere de sus límites, tanto espaciales como relacionales. Al final, todo se convierte en un ritual social que libra el combate entre su esencia como creador, la fragilidad de su cuerpo y el espacio para su instalación. Diseña espacios para habitarlos, moviliza colores para soñarlos y prolonga sus palabras en lo diferente.

Georges Perec, en *Especies de espacios*, concluye el prólogo⁸:

En resumidas cuentas, los espacios se han multiplicado, fragmentado y diversificado. Los hay de todos los tamaños y especies, para todos los usos y para todas las funciones. Vivir es pasar de un espacio a otro haciendo lo posible para no golpearse.

⁸ Perec, G. *Especie de espacios*. Montesinos, Barcelona, 2007. p 25.

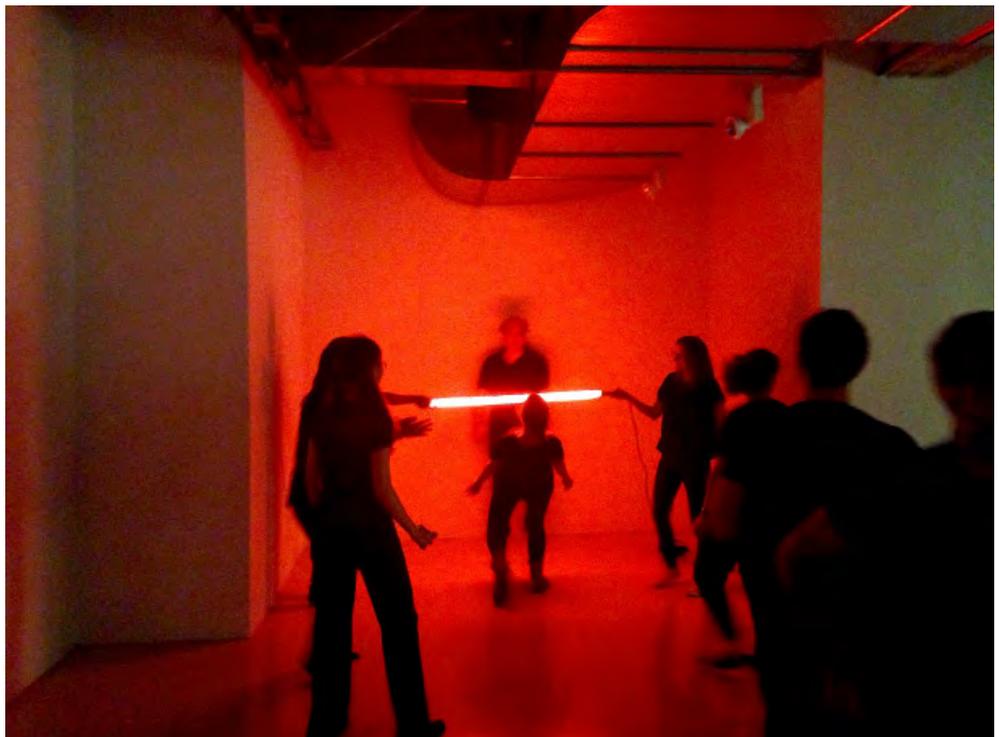
Cuerpo sonoro
El cuerpo en el espacio.
ESAD Vigo
Vigo, 2008



4.3.1.6. Luz y representación

La experiencia visual es uno de los requisitos fundamentales para la comprensión de lo que acontece en el espacio de acción.

*Acción y percepción
visual*
Facultad de Bellas Artes
de Málaga
2014



Los componentes del proceso visual en el plano más básico son: el punto, la línea, el contorno, la dirección, el tono, el color, la textura, la escala, la dimensión y el movimiento. Estos componentes son los que marcan, junto a las acciones de los actantes, las situaciones compositivas del cuerpo en el espacio, así como todas las variantes que puedan generarse en él. En este sentido, la luz remarcará con sus efectos (no hay que olvidar los aparatos eléctricos, que de por sí, por su constitución ya elaboran elementos compositivos en la escena) las acciones e intenciones que se quieran producir en el espacio.

Estos focos proyectan con sus haces, filtros y paletas todo tipo de formas, temperaturas y atmósferas en las distintas partes de la arquitectura teatral, es decir, en suelos, paredes, techos, mobiliario y cuerpo de los actores, creando sus propias poéticas y dramaturgias espaciales.

En esta combinación de luces, formas, aparatos, cuerpos y composiciones ambientales, la dramaturgia lumínica se encuentra presente desde la primera hasta la última sesión, desde la simplicidad de una lámpara colgada hasta el máximo uso de aparatos eléctricos⁹.

La luz crea ideas y compone historias, por lo tanto la sombra también se encuentra entre las dramaturgias visuales. Ambas son propicias para la creación de espacios estéticos y de acción.

4.3.1.7. Acción y espacio.

El espacio condiciona el comportamiento del actante; este debe ser consciente de su ubicación y conocer la intencionalidad que quiere producir, situándose en cualquier parte de la escena: en el centro, en un lateral, tumbado, de espaldas, de perfil... cualquier ubicación desempeña una función y desarrolla un significado.

El actante tiene que preocuparse de la plasticidad de su cuerpo (en este sentido, el danzante sabe adaptarse más al medio, concibe mejor su plasticidad en el espacio), frente al mobiliario o ante cualquier volumen que se encuentre en este.

⁹ Normalmente los aparatos eléctricos que utilizo en las sesiones no sobrepasan las seis unidades y una lámpara de garaje para las tres primeras sesiones de inicio del proceso. La economía de medios es uno de los objetivos con los que me encuentro más confortable para el desarrollo creativo. Me es difícil trabajar sin sombra.

Espacio polivalente
Salón de actos. Cursos
de verano Ñaque
Ciudad Real, 2000



La plasticidad del actante debe formar parte de su presencia, debe estar presente en él y las acciones que ejecute formarán parte de ella, apoyándose en las claves experimentadas de la composición visual.

Conociendo estas claves, las va a utilizar con sus movimientos y las organizará en función de la acción. Con ritualidad o sin ella, con gestos rítmicos o descompasados, con formas o con palabras, el cuerpo compone y debe entender su funcionamiento escénico¹⁰.

La disposición en el espacio es de nuevo el generador de la inspiración para el actor. Ha experimentado los significados de su colocación en escena y ha comprobado qué le da sentido a lo que desea expresar en ella. La construcción de ritmos y trayectos va a complementar su plasticidad adquirida, ayudándole, si lo desea, a transformarse en objeto móvil o a salirse de su espacio controlado para organizar espacios de conflicto.

Crea estructuras visuales para ayudarse a descubrir nuevos mundos plásticos y así incorporarlos a sus conocimientos personales y poderlos exponer en escena cuando lo necesite.

Las estructuras visuales se relacionan con el comportamiento y con el conocimiento de su espacio corporal. A su vez, necesita entrar en el campo de la improvisación para seguir obteniendo información y canalizarla en un interés provechoso para complementar su cuerpo plástico-escénico.

¹⁰ Appia y Craig construyen su discurso espacial en torno al actor o bailarín denominándolos objetos. En el apartado de referentes personales se ampliará la información sobre este punto.

Las improvisaciones siguen siendo el campo de cultivo del encuentro con uno mismo. En este encuentro, el actor se enfrenta a sus limitaciones, pero también a sus descubrimientos en otras realidades. En ellas, se trabaja con las deformaciones de sus líneas corporales¹¹, las oscuridades y lo no deseado. En ocasiones, estas sombras que surgen de las improvisaciones se hacen grotescas, se desdobl原因 y se parodian entre ellas. Son espejo de su sombra. Son las realidades que se producen en las artes escénicas y que transmiten los nuevos encuentros entre el cuerpo y la acción.

¹¹ Uno de los ejercicios que se realiza en una de las sesiones está relacionado con la transformación y la deformación. Los actores tienen que descomponer su figura con la indumentaria que tienen en escena. Con esta acción se originan otras líneas de composición corporal. Hay plasticidad y generan otros conflictos espaciales entre ellos y el entorno.



*Deformación de las
líneas corporales*
Posgrado Artes
Escénicas. UPV/EHU
Leioa, 2014

4.3.2. Partes identificativas de una sesión

Algunas de las características con las cuales el actante va a encontrarse en cualquiera de las sesiones de este proceso es la de su reacción ante el espacio, su comportamiento ante las improvisaciones y sus reacciones consigo mismo y con los demás. En este sentido, casi todas las sesiones tienen unos objetivos que les van a dotar de la confianza suficiente para ser creativos y perder los miedos a la exposición ante el grupo y ante el espectador.

Los diversos puntos de vista del juego escénico van a hacerse palpables cuando entren en funcionamiento todos los componentes físicos y psíquicos que el cuerpo les propondrá a partir de las improvisaciones, las intuiciones y las ideas.

En este sentido, la clasificación de las partes para investigar, organizar, crear y presentar acciones les vendrá dada por el entorno participativo, por la expresión en público, por los estímulos creativos y por el cultivo de las iniciativas personales. Las teorías, prácticas y analogías artísticas serán los elementos que complementen las partes de las que se compone una sesión de trabajo de «El cuerpo en el espacio».



Composición, acción y cuerpo
Master Artes Escénicas.
U.M.Montaigne
Bourdeaux, 2012

INTRODUCCIÓN

Se desarrolla en el exterior de la sala. Se introduce la información de alguna personalidad creativa y movimiento artístico, siendo su análisis el referente en toda la sesión.

ENTRADA

En ambas situaciones hay recorrido espacial, observación y reconocimiento. Estos acontecimientos se diferenciarán de una sesión a otra por el espacio elegido.

IMAGEN 1 Instalación. Análisis. Ejercicios en función de la acción aplicada a la composición.

RITUAL Y CAMBIO

Dependiendo del espacio de la sesión, el cambio de vestuario se organizará en función de éste.

IMAGEN 2 Instalación. Análisis Ejercicios de composición en este espacio, relacionados con las materias: luz, sororidad, acción, vestuario, etc.

BÚSQUEDA Y PRETEXTOS

Cualquier pretexto es bueno para que surjan ideas y proposiciones plástico-escénicas y tener materiales con los que poder trabajar en la creación. Puede haber infinidad de proposiciones. Normalmente por tiempo, se utilizan tres o menos.

Improvisación libre - Movimientos marcados por la composición visual: ritmos, trayectorias, pesos, direcciones, composiciones, etc.

IMAGEN 3 Instalación, análisis y ejercicios.

Improvisación con pretextos - Búsqueda de acciones que surgen de pretextos formales.

IMAGEN 4 Instalación, análisis y ejercicios.

Improvisación dirigida con textos - Búsqueda de materiales con el tema elegido.

IMAGEN 5 Instalación, análisis y ejercicios.

CREACIÓN DE PARTITURAS ESCÉNICAS

Con los materiales encontrados crear acciones que culminen en la búsqueda de un proceso de trabajo individual, en parejas o en grupo. Tiempo corto de preparación.

PRESENTACIÓN DE LOS MATERIALES ENCONTRADOS

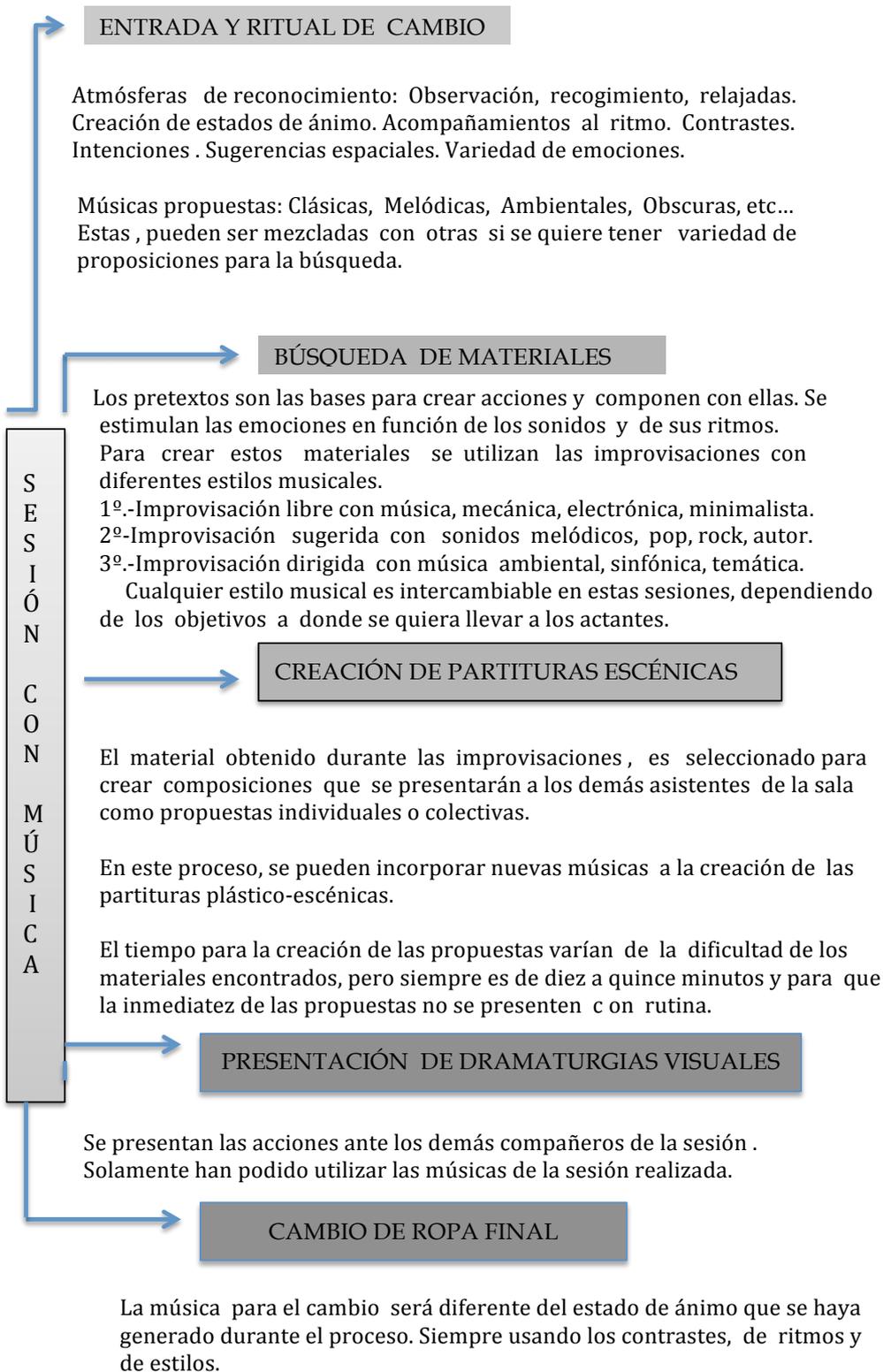
Cada grupo organiza el espacio donde desea presentar sus hallazgos. Análisis de lo expuesto por cada grupo o en general.

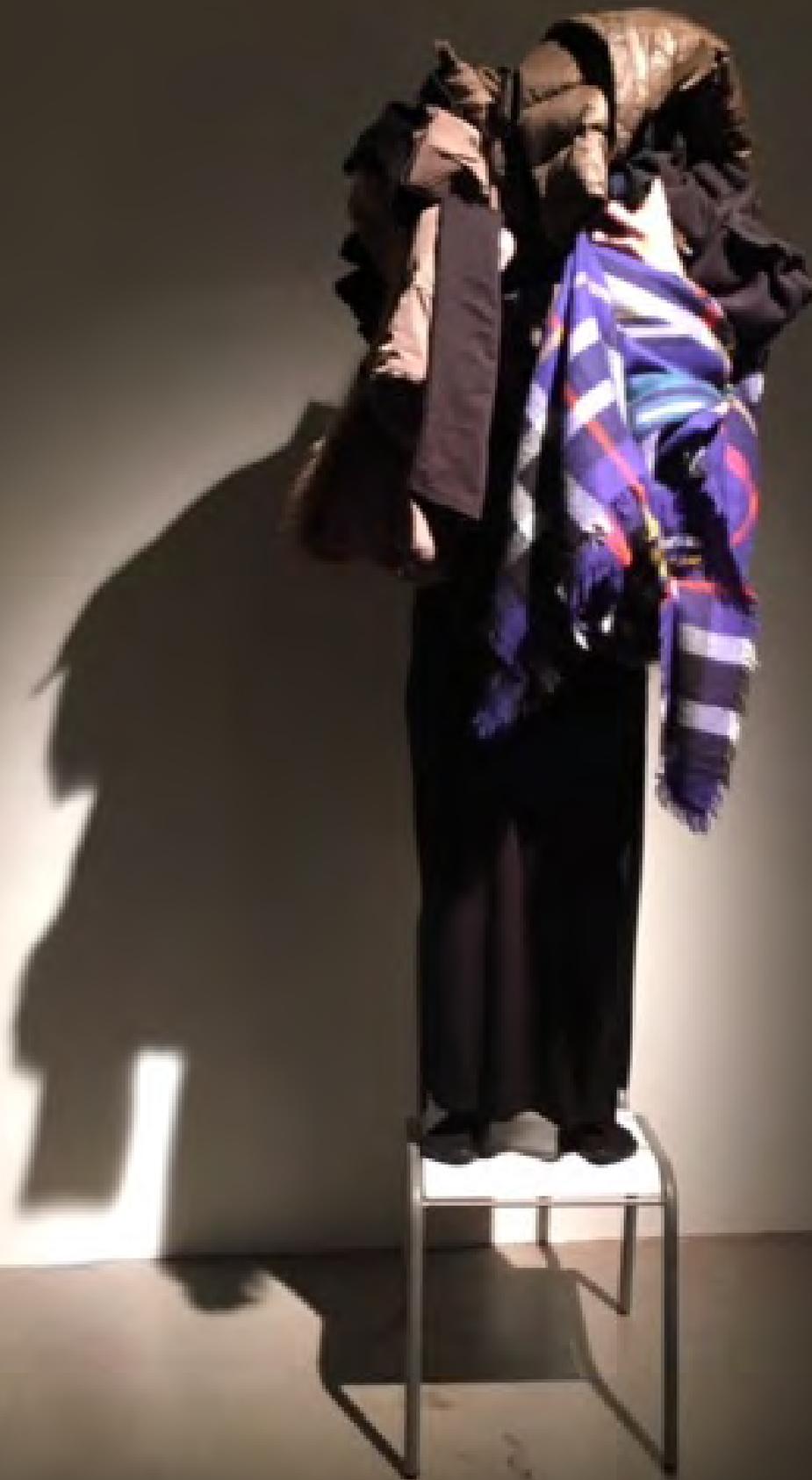
CAMBIO FINAL DE ROPA

Como conclusión de la sesión, el cambio de ropa al Espacio Pagano (cotidiana), se utiliza para seguir planteando conocimientos escénicos y revisar lo acontecido en toda la sesión realizada.

(Este esquema se reproduce en el mayor número de sesiones. No en todas. Cualquier elemento formal o escenográfico puede ser el que inicie el proceso de investigación del cuerpo del actante en el espacio.)

GRÁFICO 6: SESIÓN CON MÚSICA





4.3.2.1. Introducción



Presentación e introducción de los elementos a experimentar en la sesión de trabajo La Térmica / CDN Málaga, 2014

Cuando se produce la presentación del curso es el momento para encontrarse con los creadores que van a colaborar en él. Es un tiempo para la iniciación en el tema de la corporeidad en el espacio y un tiempo para conocer el funcionamiento del proceso en el que los participantes van a estar inmersos en breves instantes¹².

Se interesan por los misterios escénicos que van a vivir en el espacio y por lo tanto les van a surgir miedos ante situaciones creativas a las que no están acostumbrados. Para algunos, estas situaciones son inéditas, no porque no puedan enfrentarse a ellas, sino porque este proceso parte del espacio, de la sintaxis visual y de los elementos que la conforman; y la manera que tienen hasta ese momento de enfrentarse al espacio y a las acciones les llega desde el texto y la palabra. Estos serán los referentes con los que se inicien las actividades de composición en la plástica escénica y donde ellos, con sus cuerpos, serán los dibujantes que compongan imágenes con la acción. Es decir, crearán situaciones desde su plasticidad, generarán otras nuevas y las llevarán a lugares todavía no encontrados. Experiencia y vida.

¹² Estos procesos de investigación no solamente se han realizado con creadores escénicos, sino que también los han formalizado bailarines, escultores, pintores, videoartistas y personas interesadas en desarrollar su creatividad. Cada individuo incorpora los hallazgos a sus intereses personales.

Para llegar a los nuevos lugares se organizarán improvisaciones y en ellas será el azar el elemento que juegue con los materiales que contiene el espacio y los enfrente con ellos mismos. Humanos o no, estos materiales van a ejercer una influencia directa en los comportamientos de los actantes consigo mismos, con sus compañeros y conmigo, puesto que yo también formo parte de las acciones y me considero un material más a modelar.

En cada sesión se produce un encuentro entre el material escenográfico que hay en el espacio y el que cada uno lleva consigo, que no es otro que el de la experiencia, el conocimiento y el de sus propias pertenencias.

*Paseo, búsqueda y
reconocimiento*
El cuerpo en el espacio.
RESAD
Madrid, 2008



En esta presentación se presenta a los participantes en qué clave artística se van a producir los encuentros creativos de la sesión y de qué manera se buscarán los pretextos que les van a servir para organizar y crear sus improvisaciones. Se les habla sobre los estilos que se van a trabajar; desde las vanguardias históricas del siglo xx hasta el movimiento posdramático que habita en el arte escénico actual, haciendo hincapié en los artistas que organizan la escena con base en la creación artística.

La luz y la sombra también van a formar parte del lenguaje y la dramaturgia escénica; cómo cambiarán su uso en función del espacio, de qué manera se originarán nuevos significados y habitabilidades gracias a ellas; o cómo la luz puede ser la que construya la morada de lo que se quiere expresar y la sombra de lo que quieren contar o viceversa.

Las bolsas de plástico serán otro de los componentes escenográficos en el espacio y tendrán una doble funcionalidad: la de transportar la ropa negra que va a ser utilizada como ritual de iniciación en el nuevo espacio y la de ser un objeto de uso en las distintas sesiones de investigación, dotándola del mayor número posible de significados. Con las prendas de ropa organizarán composiciones e intervenciones plásticas y las relacionarán con los distintos espacios de acción.

Para finalizar con la introducción, y antes de entrar al espacio, se les habla de cómo el espacio sonoro va a formar parte en su hacer creativo. La respiración, la palabra, la voz o la música, elementos todos para combinarlos y organizar arquitecturas sonoras que forman parte de la dramaturgia espacial.

Con todos los elementos ya presentados, se les comunica el sentido de la ritualidad, del código que vamos a introducir entre nosotros para un entendimiento común que formará parte de la ceremonia y del rito de la transformación¹³.

Hablamos del Espacio Pagano como identificador de la cotidianidad y del Espacio Sagrado como identificador del espacio construido por medio del rito. Es el cambio de la indumentaria quien formaliza ese salto.

¹³ Los conceptos sobre los espacios rituales se encuentran desarrollados en el punto 3.3.3. Este apartado presenta con detalle la primera sesión de todo el proceso completo.

4.3.2.2. Entrada

Cada sesión tiene su lugar. Se parte del espacio circular o de arena hasta el espacio más cargado posible de formas y líneas. En este recorrido por los distintos espacios nos adentramos en los comportamientos que tiene el actante cuando se encuentra con los obstáculos que estos le presentan.

Son espacios circulares en los que el espectador rodea a los actantes y donde estos deben comportarse espacialmente en función del dibujo que se presenta con la luz o el mobiliario.

Espacios seccionados con líneas diagonales para crear mundos llenos de significantes que sitúan a los intérpretes en posiciones de enfrentamiento o separación. Líneas que atraviesan los planos verticales u horizontales para dirigir miradas sin fin. Líneas que descubren el final, sin intriga, y que organizarán los espacios personales.

Los espacios denotan caos y se entrecruzan para que la vista no descansa y produzcan en el actante intranquilidad y agresividad. Se trata de espacios polivalentes en los que el actante utiliza los elementos que le proporcionan esos espacios para llevarlos a su terreno de acción.

Todos los espacios pueden variar su composición dependiendo de la forma de utilizarlos y de sus objetivos. Se intervienen y se manipulan para generar otros espacios y «lugares» nuevos repletos de acción.

Es necesaria la investigación espacial para crear tipos de espacios que condicionen la actitud corporal e ideológica del individuo. El espacio se encuentra en la naturaleza, en nosotros y allá por donde nos movamos. Posee el aspecto creativo de la comunicación. A partir de estas ideas sobre el espacio, inicio el proceso creativo con los actantes¹⁴.

¹⁴ Los intérpretes se comportan en cada sesión en función de los objetivos que se hayan marcado en la introducción de la misma.

La entrada al reconocimiento de un nuevo espacio viene generalmente acompañada de intriga y coloca a los intérpretes en un estado de inquietud debido a que no saben con qué elementos se van a encontrar ni cuáles son los materiales con los que van a interactuar.



Lugares de acción
Posgrado de Artes
Escénicas UPV/EHU
Leioa, 2015

*Espacio y espectador en
posición circular*
Luz cenital
Cuerpo en el espacio,
RESAD
Madrid, 2010



Solamente el estar atentos a lo que suceda en escena y poder sacar provecho de lo que ocurra allí será incentivo suficiente para que puedan encontrar soluciones a los nuevos problemas que les plantee el espacio y los demás elementos escenográficos que participan en él¹⁵.

La puerta se abre y los actantes se incorporan al nuevo espacio. Inician el recorrido para ir descubriendo cómo es el lugar. Su ritmo es diferente al del Espacio Pagano (exterior), más pausado, relajado, escuchando sus latidos para encontrar espacios sonoros para la acción. Pasean, observan, respiran y escuchan lo que sucede en el espacio, palpan los materiales que se encuentran en él; tanto los arquitectónicos: persianas, puertas, ventanas, tarimas, luces, muros... como los colocados para las actividades propias de las sesiones: mesas, sillas, lámparas, bancos, objetos cotidianos y demás. Dichos materiales serán los principales recursos para la investigación espacial entre el actante, como objeto, y los demás objetos de la escena.

Al tiempo, les comento que deben controlar el espacio del espectador, el de sus compañeros y el suyo propio. Les voy indicando las bases de la composición estética para que los recorridos, trayectorias y desplazamientos se encuentren más integrados con las acciones que están desarrollando en ese instante.

¹⁵ Las tipologías espaciales para las sesiones se encuentran en el punto 3.2.3.

Para que entiendan su posición y comportamiento espacial se les proponen unas directrices de composición con los objetos personales que portan. Todas las trayectorias que se están llevando a cabo las realizan con las prendas en las manos. Han entrado cargando sus pertenencias y entre ellas se encuentran las bolsas de plástico que todos llevan consigo. Son cuerpos que dibujan el espacio. Son pinceles que componen y marcan recorridos para habitar y morar.

Para un mejor entendimiento de la sintaxis visual en escena se van realizando unos ejercicios básicos de composición con los materiales que portan y con ellos mismos. En cualquier espacio elegido es necesario entender el concepto de equilibrio; este aparece tanto con los propios intérpretes como con la indumentaria que llevan puesta. En diferentes momentos van dejando los objetos por el espacio hasta que se queden sin ninguno encima. En ocasiones, se puede componer con toda la indumentaria que llevan puesta. En cada movimiento escénico que se organiza con los objetos, ellos se incorporan al espacio intervenido para formar parte de la composición como un objeto más.

Su actitud debe ser la de comprender que ellos son objetos imprescindibles para cualquier composición y que su actitud plástica es necesaria para la significación en la escena. Estas composiciones dependerán del espacio elegido para intervenir. No es lo mismo componer en la globalidad que en las distintas secciones que se compongan en el espacio, como son las líneas verticales, horizontales, curvas u otras relaciones. Tampoco se debe olvidar la utilización de la luz y de la sombra que se encuentra en cada sesión, puesto que dependiendo de su composición y proyección se podrá intervenir de una u otra manera, todo dependerá de la información que se le quiera dar al respecto y de la funcionalidad con la que se quiera transmitir el concepto.

Es necesario trabajar con los contrastes espaciales para poder crear tensiones formales. Frente a la armonía se organizará el caos, frente a la tranquilidad se organizará la intranquilidad. Con el desequilibrio espacial se deberán producir imágenes de conflicto. La salida de la escena como distanciamiento de la «instalación»¹⁶ creada es necesaria e imprescindible para ser observada desde lo externo y analizarla desde un ámbito plástico y escénico.

En todas estas actividades el cuerpo está siendo el protagonista. Paseando, interviniendo o analizando, el movimiento está siempre presente y en constante actividad.

¹⁶ Recurriendo a su origen gramatical, el término «instalación» es la forma nominal del verbo transitivo «instalar». Una palabra de uso cotidiano que, entre otras cosas, significa simplemente «colocar». Sánchez, Mónica. *La instalación en España 1970-2000*. Madrid: Alianza Forma. 2009. p.

*La indumentaria y la
composición*
Facultad de Bellas Artes
de Málaga
Málaga, 2014



Intuición, dominio, control, improvisación, razón y espontaneidad son elementos constituyentes que sirven para conseguir que el actante se ponga a prueba como un atleta a punto de salir a la competición escénica.

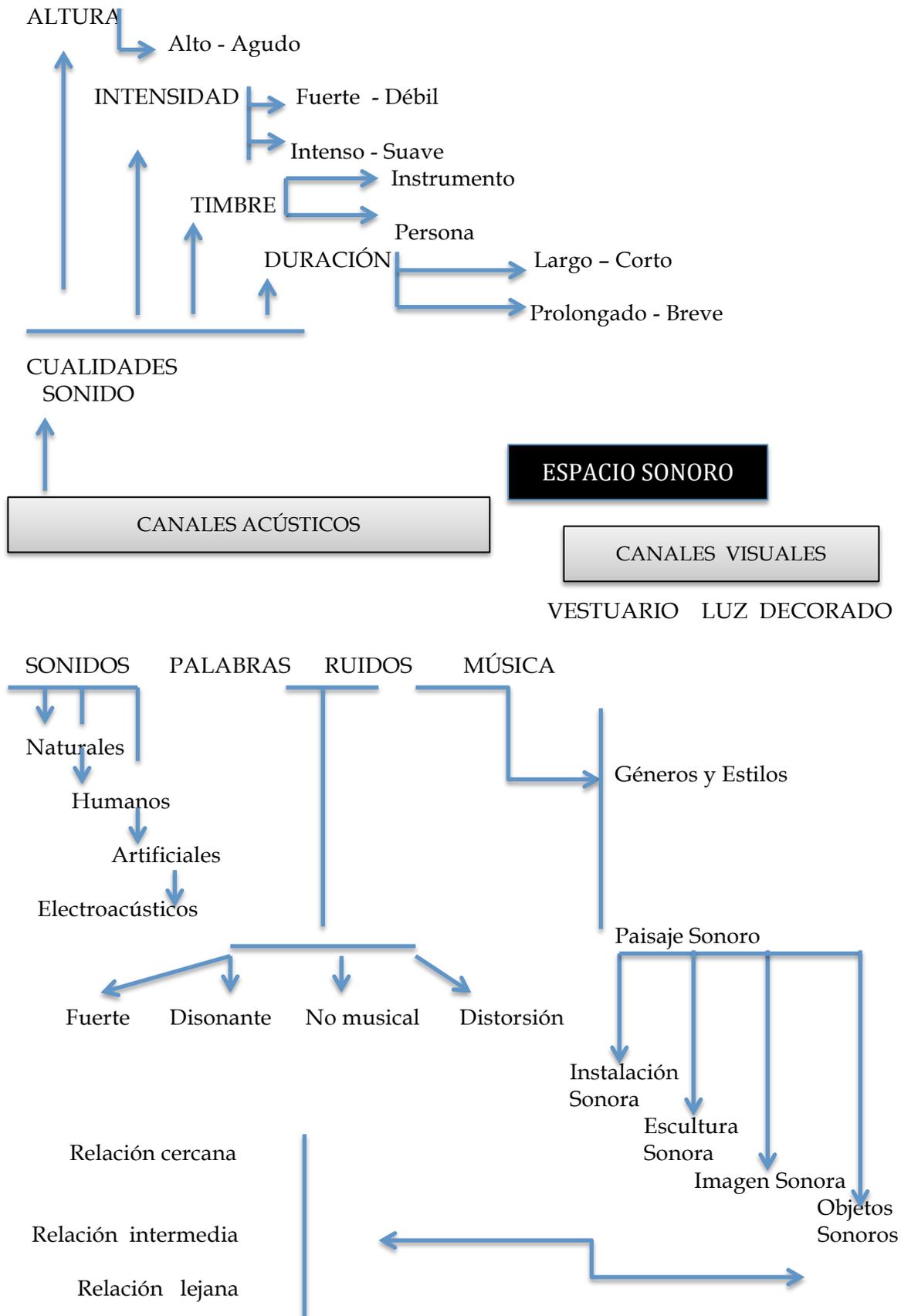
Las pertenencias personales están comportándose como objetos. Mochilas, bolsos, abrigos, zapatos... todos son manipulables para organizar espacios de creación. Las bolsas de plástico con la indumentaria negra en su interior, además de usarse como objeto de composición, son también las herramientas con las que se realizará el ritual de transformación. En ocasiones, se podrán utilizar todas las prendas de la indumentaria para generar composiciones en el juego escénico. La música, junto con las voces, los ruidos, las palabras y los elementos electroacústicos, será la generadora del espacio sonoro y todos estos elementos acompañarán con su presencia todas las sesiones¹⁷.

*Cuerpo, composición y
acción*
Academia de las artes
de Shanghai
Shanghai, 2016



¹⁷ Los estilos musicales se integran en la mitad de las sesiones ya que es necesario que durante la primera mitad los actantes controlen, escuchen y compongan con el espacio sonoro de su propio cuerpo y que encuentren en las acciones su propia sonoridad.

GRÁFICO 7: ESPACIO SONORO



Acontecimientos, ejercicios y notas

A.- Paseo y reconocimiento por el espacio.

- Equilibrio, contrastes, ritmos, líneas y trayectorias
- Construcción de imágenes con la indumentaria
- Composición entre el vestuario y los actantes, y combinándolos con trayectorias, líneas, textos, voces, movimientos y luces
- Creación de imágenes en el espacio con los objetos personales.

B.- Análisis de las imágenes.

- Por cada imagen creada, se hace un análisis teórico de ella. Se habla de la Historia del arte, del teatro, de las acciones, de la organización corporal, de la expresión creativa y de la escenografía. Estas imágenes se presentan por todo el espacio. Sus ubicaciones y su composiciones han sido construidas por los elementos que se encuentran en la sesión: tarimas, mobiliario, luz o sonido.

C.- Organizar espacios corporales.

Conocer las reglas de la sintaxis visual e introducirlas en el comportamiento corporal del actante..

- Buscar con el cuerpo los contrastes de planos, formas, ritmos y gestos, y aplicarlos a las instalaciones creadas.

Un actor se tumba entre la ropa y otro se queda en pie.

Uno corre y el otro se queda estático.

Los dos corren.

Uno salta y el otro se agacha.

*Objetos como
composición*
Posgrado UPV/EHU.
Leioa, 2014



Estas actividades se combinan con la palabra, el sonido, la música y el vestuario. A medida que van surgiendo otras imágenes, se van introduciendo más elementos de la sintaxis de la imagen para ir combinándolos entre ellos.



*Composición espacial
con las prendas que
se van a utilizar para
el cambio y ritual
Proyecciones de sus
personajes .Su "yo ideal"
Posgrado UPV/EHU
Artebi, 2014*

Sin temor a exagerar, podemos decir que a lo largo de la vida habitamos un mundo textil. Vivimos entre tejidos, de los que se componen nuestras vestimentas y ámbitos más próximos. De un vistazo podemos apreciar que nuestra ropa y nuestras casas son espacios físicos esencialmente texturizados y que por lo tanto el textil, cubriendo el cuerpo y su entorno, establece y amortigua nuestra relación con el medio.¹⁸

4.3.2.3. Ritual y cambio

Todas las posibilidades que les da el espacio son las posibilidades que recogen los actantes para instalar su indumentaria en los lugares que ellos deseen. Por una parte, tienen las prendas de calle (Espacio Pagano), de las que todavía no se han desprendido; y por otra, las prendas de color negro (Espacio Sagrado) que aún siguen portando dentro de las bolsas de plástico.

En todas las sesiones me encuentro presente, transformándome como lo hacen ellos, participando de las direcciones e informaciones que transmito en ese instante, y recibiendo de su parte el trabajo que han realizado con las premisas indicadas con anterioridad¹⁹.

Les indico cómo deben acercarse al Ritual del Cambio, (dependiendo de cada espacio y de su objetivo la colocación de la indumentaria será diferente en cada sesión). El ritual los acerca al colectivo, los unifica en el color y les crea consciencia de la materialidad que tienen en sus manos y en el entorno.

¹⁸ Saltzman, Andrea, *El cuerpo diseñado, Sobre la forma en el proyecto de la vestimenta*, Paidós, Buenos Aires, 2004

¹⁹ A través del todo el proceso iré contando cual es mi función dentro de cada sesión.

Diariamente se cambian de ropa, pero pocos conocen su textura, el material con el que han sido confeccionadas o el sonido que puede producirse entre ellas cuando se las manipula o pasea por el espacio. El cambio no solamente consiste en el acto diario de ponerse una u otra prenda que les pueda agradar o ayudar a encontrar el significado que le corresponde en una determinada acción, sino el de conocer el papel que representa en ese instante y la psicología que se desprende de la prenda.

En ese momento, la prenda se convierte en personaje, en forma, en materia y en movimiento, se ubica como decorado funcional y se utiliza no solo como vestimenta, sino como otro personaje más que acompaña al actante.

Durante las sesiones, el vestuario pasa por todo tipo de composiciones. El espacio, al ser variable en cada sesión, propicia que la indumentaria juegue con infinidad de estilos y formas, generando conflictos sensoriales que surgen del contacto con las vestimentas. Se instalan por el espacio creando mundos aislados que, unidos, forman la escena completa²⁰.

Se colocan en la verticalidad del mobiliario, en las paredes del espacio y en el suelo, donde dibujan con ellas. Ejercen la función utilitaria de hacerse prótesis de los actantes y títeres en sus manos. Con los movimientos realizados, el vestuario transmite dolor, cariño, atracción y rechazo.



1. Proceso de cambio
Ritualidad . Mirada Frontal
Cuerpo en el espacio.
RESAD
Madrid, 2016

2. Composición en vertical
Rito de entrada.
Taller Picasso
M.A.C A. Coruña, 2007



3. Ritual y cambio
Master de Artes
Escénicas en
U.M. MONTAIGNE.
Bordeaux, 2012

²⁰ Vid. la tipología de espacios en el punto 3.2.3. La indumentaria puede ser instalada en cualquiera de los lugares donde se produce el juego escénico.

La muerte y el vacío también se presentan en los movimientos gestuales de la indumentaria, sin olvidar que el vestuario del actante forma parte del «yo ideal», cuando este proyecta su sombra en el suelo con el vestuario negro.

El color negro es imprescindible en este proceso puesto que se pueden manipular sus referentes psicológicos y darles otros significados dependientes de sus funcionalidades. Por otra parte, el juego del claro-oscuro que se proyecta tanto en el vestuario como en el espacio forma parte del diálogo que existe siempre entre la luz y la sombra, necesario para organizar vidas y crear pensamientos de acción donde se perpetúen tanto la vida en la sombra como la muerte en la luz.

En casi todos los aspectos de la vida social, el fin de la Eda Media supone para el color negro un periodo de notable ascenso. Si bien es cierto que el negro diabólico y mortífero no desaparece por completo – la brujería y las prácticas de duelo, por ejemplo lo mantienen en hasta cierto punto en la escena-, son numerosos los ámbitos en los que el negro se revaloriza y se convierte en un color respetado, un color de moda e incluso un color lujoso. Al introducir el negro en el orden de los colores, al despojarlos de sus aspectos siniestros y funestos, la heráldica preparó el terreno para semejante ascenso. Desde finales del siglo XIII, las costumbres en el vestir del patriciado urbano y de los que ostentan cargos u oficios se renuevan o convierten al negro en un color digno e integral. Durante el siguiente siglo, son la moral cívica y las leyes suntuarias las que acentúan la dimensión virtuosa del color. Más tarde, con los progresos decisivos que experimentan los tintes en las gamas de los negros, sobre todo en los tejidos de lana y de seda, serán los príncipes los que manifiesten un gusto desmedido por un color del que casi siempre habían renegado. El negro se convierte en un color curial, e incluso real, y lo seguirá siendo hasta principios de la Eda Moderna, o al menos hasta la mitad del siglo XVII²¹.

²¹ Pastoureaux, Michael. *Negro. Historia de un color*. Italia, 541 editores. 2009.p.78

Los intérpretes inician el rito de transformación con el cambio de vestuario. Atrás van dejando su mundo real. Durante el proceso les voy hablando sobre su ubicación en el espacio, su relación con el espectador y el punto de vista de ambos, así como de las múltiples posibilidades plásticas que pueden originarse espacialmente con ellas. En este proceso aparecen las teorías del movimiento, puesto que cada uno se coloca en la postura que le es más cómoda para el cambio que están realizando y porque dependiendo de las sugerencias que les propongo sus cuerpos irán gestionando las acciones con más o menos ritmo. Su cuerpo gesticula, se muestra y compone frente a sí mismo y frente al espacio en general. En el cambio, se pueden mostrar vulnerables ante lo desconocido y ante la desnudez que los acerca a un espacio personal y de transformación todavía no explorado.

Deben tener conciencia de su ubicación en el espacio. Las prendas de color van dejando de tener protagonismo, pasan a introducirse en la bolsa de plástico y ellos se quedan vestidos con la ropa negra. En el espacio quedan situadas las bolsas de plástico con la ropa del Espacio Pagano (exterior), los demás elementos escenográficos y ellos²².

Acabado el ritual, se retiran todos al lugar que ocupan los espectadores en la sesión para observar la nueva imagen que ha surgido del cambio. (ejercicios posibles). Se observa la instalación creada, se analiza plásticamente la composición y se compara con las imágenes surgidas en los momentos anteriores. Otro espacio intervenido. El vestuario como primera morada del cuerpo, como primer espacio habitado.

El cuerpo se ha dejado vestir con las texturas de la temperatura y el color. Vestidos de negro, inician nuevos recorridos de reconocimiento, de observaciones, de miradas y de equilibrios. El espacio sonoro se produce con más fuerza por el ruido de los zapatos que portan los actantes. Los pasos marcan un uniforme sonoro en el espacio creando otros espacios.



Forma, espacio y color
Postgrado A. Escénicas.
UPV/EHU
Leioa, 2015

²² Los ejercicios con las prendas negras se organizan en función de los objetivos de cada sesión.

Acontecimientos, ejercicios y notas

A. Espacios creados con los objetos personales de exterior.

Dispersos, organizados, amontonados, creando formas geométricas, lineales, circulares o quebradas, con alternancia, en alturas, mesas, sillas, paredes o suelo, etc.

- Pueden componen un espacio mientras dicen un texto.
- Se cambian de ropa mientras observan al espectador.
- Componen con el movimiento, el cuerpo y el objeto.
- Organizan el espacio con la indumentaria negra.
- Proyectan su sombra con los objetos cotidianos.
- Buscan el espacio de la sombra.
- Crean imágenes con las pertenencias de todo el grupo.
- Generan escenas entre la indumentaria, el actor y el espacio.

B .Espacios creados con la indumentaria negra.

La peculiaridad en este apartado es el color, que unifica toda la indumentaria, creando un contraste formal en el espacio.

- Organizar espacios en la arquitectura de la sala con los objetos personales.
- Hacer paralelismos de luz y sombra entre el actante y su vestuario.
- Crear espacios con las dos indumentarias. Yo y ello.
- Composición espacial con las bolsas de plástico que contienen las pertenencias de calle.
- Originar acciones con ejercicios de la sintaxis de la imagen.
- Producir imágenes con los paseos, ritmos, caídas y gestos en el espacio.
- Composición con la luz, los objetos, la sombra y ellos.

1. Objeto y forma
Cuerpo en el espacio,
RESAD
Madrid, 2010

2. Composición
Taller Picasso, M.A.C.
A Coruña, 2007



Estas actividades compositivas se combinan con la palabra, la luz, el gesto, el movimiento, el espacio sonoro y la acción.



Espacio y rito
Posgrado de Artes
Escénicas UPV/EHU
Artebi, 2001



*Búsqueda de lenguajes
corporales personales*
Posgrado de Artes
Escénicas. UPV/EHU
Leioa, 2015

Entonces, frente a esas soledades, el topoanalista interroga: «¿Era grande la habitación? ¿Estaba muy atiborrada de objetos la buhardilla? ¿Era caliente el rincón? ¿De dónde venía la luz? ¿Cómo saboreaban los silencios, tan especiales, de los diversos albergues del ensueño solitario?». Aquí el espacio lo es todo, porque el tiempo no anima ya la memoria²³.

4.3.2.4. Búsqueda y pretextos

Los actantes están ya ubicados en el nuevo espacio que han ritualizado con sus acciones y con el cambio de la indumentaria al color negro.

A partir de ahora, deben liberarse de prejuicios escénicos en los que no se les ha permitido ser creativamente ellos mismos, para poder descubrir nuevas posibilidades poéticas y teatrales que la escena les va a ofrecer con las experiencias que ellos propongan.

Para iniciarlos, se necesitan premisas, pretextos y motivaciones; estas llegan desde las directrices formales, que no son otras que la reglamentación de la sintaxis de la imagen y de sus mensajes visuales. Buscarán espacios con la línea, el punto, el contorno, el volumen, el ritmo, la dimensión, el movimiento, la textura, la medición, las direcciones, la luz, el color, el tono, la escala, el contraste y la armonía, la verticalidad, lo plano, la abstracción, el naturalismo, el simbolismo, la audacia. Elementos todos que ayudan a crear el alfabeto visual y la formación de espacios, que son la base para la composición de los nuevos lugares. Cada paso es un hallazgo, cada movimiento, un pensamiento y cada palabra, un espacio.

²³ Bachelard, G. *La poética del espacio*. FCE. México, 1975. p 39.



Búsqueda de estructuras espaciales
Cuerpo en el espacio,
RESAD
Madrid, 2012

Cualquier pretexto es bueno para llegar a la improvisación, siendo esta el medio en el cual el actante se siente libre. La improvisación es un proceso de trabajo para que el actante encuentre su propio lenguaje y no se deje llevar por la facilidad de una búsqueda sin proceso y estereotipada. Otro factor en este proceso de investigación gestual es el tiempo, ya que de él dependen los descubrimientos de las acciones. Hay tiempos cortos para desarrollar intuiciones y recorridos largos para entender los procesos de creación.

Las improvisaciones, con sus respectivos ejercicios, ayudan a los actantes a la investigación, al uso del espacio, al encuentro con los demás compañeros y sacar al exterior todas las posibilidades creativas que tienen ocultas.

Gesticulan, se encuentran, se tocan y colaboran juntos en la organización de ideas, de esta manera surgen los brotes creativos con los que elaborarán las piezas escénicas y que se presentarán al final de la sesión ante sus compañeros. Organizan diálogos entre los objetos escénicos, entre las luces y sus sombras. En esta búsqueda no hay secretos, se alían con lo que saben, con su experiencia y su personalidad.

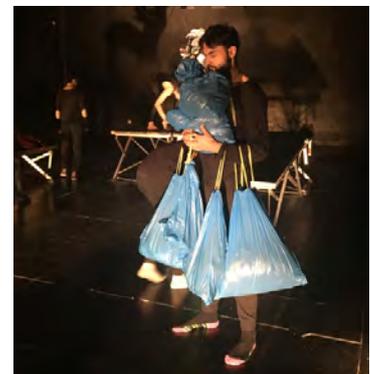
Con las improvisaciones, aparecen los espacios interpersonales que les ayudan a conectar mundos desconocidos con nuevos espacios de análisis. De nuevo se enfrentan a sí mismos cuando desean crear acciones y el miedo se apodera de ellos porque no saben hasta dónde pueden llegar. Cuando aparece ese instante de duda este encuentro es magnífico. La escena es imprevisible en el momento que se vive. El instante abre las fronteras a la investigación.

Los espacios que se producen son tantos como las ideas que tienen o pueden expresar. Se crean espacialidades que, a través de su memoria sensorial, se organizarán en partituras escénicas y en espacios de juego, bien sean personales o colectivos. El espacio físico creado se ha abierto al infinito de los pensamientos presentando espacios lúdicos y sin límites.

Dependiendo del tiempo y del espacio las actividades que se podrán desarrollar en este apartado serán innumerables. Para iniciar este proceso no se parte de textos concretos, sino de premisas que vienen dadas desde lo externo, la forma y la estética²⁴.

- Abstracter movimientos y crear acciones que surjan de actos cotidianos.
- Organizar acciones con determinados pasos, ritmos y palabras.
- Sugerir fechas y datos matemáticos para componer nuevos espacios de acción.
- Trabajar con las trayectorias, ritmos, composiciones, y texturas de la sesión.
- Crear situaciones donde los elementos escenográficos sean los que dominen la escena.
- Complementar acciones corporales con diferentes sonoridades.
- Concebir imágenes que se instalen en el conocimiento expresivo.

Composición y manipulación de objetos
Cuerpo en el espacio.
RESAD
Madrid, 2016



Los actantes se centran en el artificio buscando materiales que puedan usar en sus intervenciones y composiciones. Se les da un tiempo para bocetar conceptos y expresar lo que van encontrando. Todas las disciplinas artísticas se ponen en funcionamiento para combinarlas con la experiencia y el sentido que quieran dar a sus acciones.

Las bolsas de plástico son los objetos con los que inician las composiciones. A ellas se les trasladan las intenciones y motivaciones con las que desean trabajar.

²⁴ Las premisas o sugerencias que se utilizan para originar las improvisaciones parten de cualquier situación abstracta o de cualquier elemento que les haga iniciar el proceso de investigación. Si fueran necesarias las palabras para potenciar las expresiones físicas, estas se integrarán al final de la partitura gestual creada.

Las bolsas hablan, se pelean y se aman. Con ellas juegan, se tapan, componen espacialmente y se convierten en otros objetos con los que establecen su propio vocabulario. Desprenden luz y hablan a través del material con el que están confeccionadas. Con música o sin música en escena, ellas están presentes y llevan su ritmo, su cadencia y su espacio sonoro. Son marionetas que el actor maneja para el interés de ambos. Se encuentran en todas las sesiones, aunque no actúen en todas. Se verán expuestas en la acción cuando los objetivos les den el protagonismo o sean el pretexto para convertirse en objetos funcionales o decorativos.

Las bolsas adquieren movimiento porque el cuerpo de los actantes desea que lo tengan. Este cuerpo sí se encuentra presente en cada situación, y su importancia se ve justificada en los momentos que se siente objeto o escultura escénica²⁵.

Acontecimientos, ejercicios y notas

La escena tiene muchos grados de improvisación pero para el trabajo que presento, y por experiencia personal, los clasifico en tres tipos que a su vez se combinan con todos los demás elementos escenográficos que participan en cada sesión y que se explican en el punto 3.3.1.

Los actantes ya se encuentran vestidos de negro. Han caminado, se han sentido, se han observado con la nueva indumentaria y han escuchado los sonidos que han producido al caminar. Es el momento de que lleguen las motivaciones y pretextos para inducirles a buscar su alfabeto visual y los materiales creativos, y así poder construir situaciones escénicas.



1. Improvisación sugerida
Cuerpo en el espacio,
RESAD
Madrid, 2007

2. Improvisación con objeto
M.A.C. Taller Picasso
A Coruña, 2008

²⁵ El cuerpo es un punto de intersección en el cual, tras una observación minuciosa, el límite entre lo vivo y lo muerto se vuelve problemático. Las cosas son siempre una especie de sustituto para algo distinto que no puede fijarse fácilmente con palabras y un enigma tan pronto como le prestamos nuestra atención. De este modo, la estética teatral se mueve siempre en la frontera entre lo humano y lo material.

Improvisaciones sugeridas: Organizadas desde las ideas

Se presentan pretextos formales que ayuden al encuentro de un alfabeto visual personal combinándolo con:

El movimiento: Líneas, curvas, saltos, caídas, puntos, contornos, etc.

La luz: Acercarse y alejarse del punto de origen. Juegos con las sombras.

El espacio sonoro: Ruidos, voces, gritos, palabras, música.

El vestuario: Composición, descomposición y deformación, construcción.

El espacio: Conformación del espacio, escaleras, rampas, alturas, etc.

El cuerpo: Movimientos, gestos, ritmos, etc.

El objeto: sillas, mesas, bolsas, periódicos, flores,

Ejemplos:

- Buscar siete acciones abstractas, fijas o en movimiento, que te hayan surgido del cambio de ropa²⁶.

- Mientras caminas, te caes, dices unas palabras, te levantas, caminas, das diez pasos, caes de nuevo, buscas tres voces, te levantas, corres, te quitas la chaqueta, te acercas a un plano vertical del espacio, caes, te juntas con otra persona, la miras, la tocas, la rodeas, os tumbáis juntos en el suelo, os levantáis, os acercáis a un foco, os besáis, os quitáis los zapatos y....

Nunca nada es igual. Todo es performativo, momentáneo e irrepetible.

Otro tipo de improvisaciones se acercan a la libertad de contenidos y de ideas que las movilicen para crear lenguajes propios.

Cuando se integra la música en las improvisaciones, esta va destinada, por una parte, a que los actantes recojan el ritmo que se escucha y que lo traspasen a las acciones que están realizando, y por otra a que les ayude a comprender cómo el ritmo forma parte de su expresión, canalizándolo en el movimiento, el espacio y la voz.

²⁶ Estas acciones gestuales se pueden complementar con otras surgidas de otros ejercicios y con los demás elementos de la escena. Esta combinatoria origina miles de posibilidades y de situaciones diferentes imposibles de describir.



1. Improvisación libre
Cia. Encrucijada
Santurtzi, 2017

2. La sombra habitada
M.A.C. Taller Picasso
A Coruña, 2008

Dependiendo del género musical, su comportamiento sensorial se verá afectado en la manera de integrarse en las acciones escénicas. Propongo dos grupos de improvisaciones simbólicas: con y sin música:

Improvisaciones libres sin música:

Son las acciones que se realizan con los ejercicios creados desde el inicio de la sesión: con el cuerpo, los objetos, la luz, y sus materiales personales.

- Organizar espacios con las bolsas: amontonarlas, separarlas, crear formas, descomponer los espacios. Con o sin texto, con luz y con sombra, etc.
- Crear instalaciones individuales y colectivas e interactuar con ellas.
- Caer al suelo creando una composición mientras algún actante ejecuta acciones. El cuerpo como paisaje.
- Conversar con los sonidos que producen los objetos.
- Ocupar todo el espacio creando niveles en alturas y en composición.
- Introducir juegos con el vestuario por el espacio y darle contenido gestual e informativo a cada prenda: golpes, susurros y roces.

Improvisaciones libres con música:

- Dejarse llevar por el sonido, el ritmo y las sugerencias de la música.
- Ocupar el espacio con sentido musical componiendo con el vestuario.
- Crear acciones contrarias al ritmo musical escuchado.
- Deformarse el cuerpo con el vestuario y las prendas personales.
- Organizar imágenes que sean paisajes sonoros, corporales y objetuales.
- Utilizar el volumen musical para generar palabra, voz y susurro.
- Generar acciones a favor del ritmo o en contra del ritmo con cualquier género musical²⁷.

²⁷ Estilos musicales de donde surgen las ideas para su utilización en las distintas sesiones de trabajo. La combinación de estilos y géneros será la que organice las directrices de la sesión. <www.listas.20minutos.es/100-estilos-musicales/>. Visitada el 17-1-2017.

ROCK AND ROLL -- ELECTRÓNICA -- HARD ROCK -- HEAVY
METAL -- POP -- ROCK ALTERNATIVO -- ÓPERA ROCK -- RAP --
DANCE -- METAL ALTERNATIVO -- SKA -- PUNK ALTERNATIVO
-- BALADAS -- PUNK ROCK -- THRASH METAL -- REGGAE
-- BANDAS SONORAS -- POP LATINO -- BLUES -- CLÁSICA
-- ROCK LATINO -- INDIE ROCK GRUNGE HOUSE -- TECHNO
-- JAZZ -- POWER METAL -- MALAMBO NÜ METAL -- SALSA
-- COUNTRY -- METAL INDUSTRIAL -- SOUL FLAMENCO --
RAND B -- REGGAETON -- MUSICAL DISCO -- J. SKA CUMBIA
-- MUSICAL CINE -- ROCK PSICODÉLICO -- CELTIC PUNK
TANGO -- ROCK GÓTICO -- METAL PROGRESIVO -- MÚSICA
CELTA FUNK ROCK -- COMEDY -- METAL SINFÓNICO -- 2
TONE -- FOLCLORE MERENGUE -- METAL GÓTICO -- SPEED
METAL -- DEATH METAL CUMBIA VILLERA -- SAMBA -- FOLK
ROCK -- ROCK EXPERIMENTAL -- HARDCORE PUNK -- GLAM
METAL -- GARAGE ROCK -- RANCHERA -- BACK METAL -- J.
ROCK -- FOLK METAL -- TWIST -- METALLCORE NEW AGE
-- J. POP -- VALS -- HORROR PUNK -- EMO HARDCORE
NEO CLASSICAL METAL -- AXE -- BOLERO -- GLAM
ROCK -- BEAT MAMBO -- SOFT ROCK -- PORNO GRIND --
SKATER PUNK -- OLDIES VIKING METAL -- ROCKABILLY --
CHARLESTON -- NEW ROMANTIC GROOVEMETAL -- POP
GÓTICO -- DOOM METAL -- PASODOBLE CANDOMBE -- NU
JAZZ -- TRANCE -- GRINDCORE -- DREAMPOP SURF ROCK
-- GLAM PUNK -- CHAMAMÉ -- GOREGRIND -- MURGA

Improvisaciones dirigidas: Situaciones que se van creando en la escena y en las que tanto los actantes como yo nos encontramos inmersos en las acciones que allí se van desarrollando.



Improvisación dirigida
Cuerpo en el espacio.
ESAD de Vigo
Vigo, 2008

Improvisaciones dirigida sin música:

- Caminar por el espacio e ir organizando parejas que: hablen y se paren, que salten y se agarren, que caminen y que se muevan uno a uno o varios a la vez.
- Jugar con los elementos escenográficos, con los objetos y con la voz.
- Combinar acciones grupales e individuales con el objetivo de saber escuchar a la escena y a sus compañeros.
- Crear ambientes sonoros y crear imágenes con ellos.
- Organizar espacios con los zapatos y configurar escenas con ellos.
- Saber trabajar con imágenes abstractas, simbólicas o narrativas.

Improvisaciones dirigida con música:

En este apartado, el género musical determina comportamientos, que se aprovechan para organizar las acciones que conlleva la improvisación dirigida. En este sentido, la música clásica, dependiendo del compositor elegido, puede ser sosegada, intranquila o rítmica.

En otras ocasiones me llevan a situaciones concretas, como es el caso de *El cuarteto del fin de los tiempos*, de Oliver Messiaen, que al estar compuesta en un campo de concentración me conduce hacia el tema del dolor y la barbarie, creándose de esta manera situaciones escénicas abstractas y complejas.

Lo mismo sucede con las músicas contemporáneas de Xenaquis, Cage u otras que ayudan a construir imágenes expresivas e inquietantes, y que con sus notas sugerentes hacen que entremos en un juego escénico lleno de acontecimientos.

Por lo tanto, la creación nos llega desde la música, desde mi estado de ánimo y desde la creatividad que en ese instante puedo generar e insuflar a los actantes. Como siempre ocurre en las sesiones, a no ser que haya un determinado objetivo, lo que sucede en ese instante es único y a veces inenarrable.

Secuenciación de acciones
Posgrado de Artes Escénicas, UPV/EHU
Artebi, 2014





*La relación con el paisaje es siempre una emoción antes que una mirada*²⁸.

4.3.2.5. Creación de partituras

Llamo partitura escénica a la creación y composición que uno o varios actantes han creado, organizado y dado a una dramaturgia visual, textual o gestual acordada entre ellos para una posible presentación o puesta en escena.

Estas dramaturgias se desarrollan entre los componentes del grupo, pero también se gestionan desde la individualidad.

En ese encuentro se presentan las ideas que han ido surgiendo desde que han entrado al espacio hasta ese instante en el que les están dando un contenido de coherencia estilística y expresiva. Visual o textualmente, los contenidos de la creación los organizan los propios componentes que participan en la sesión. Los análisis llegarán a posteriori de la presentación.

Para conservar y fijar las partituras escénicas encontradas necesitan de su memoria sensorial, del recuerdo de lo que han hecho, de su ubicación en el espacio y de las acciones realizadas en él.

Cada hallazgo escénico es una abertura al mundo creativo de la humildad. Cualquier encuentro con uno mismo es bienvenido para avanzar un poco más.

²⁸ Le Breton, David. *Elogio del caminar*. Madrid: Siruela. 2015. p.103.

En la creación de partituras escénicas, el diálogo entre el actante y el grupo es fundamental. El encuentro entre ambos es necesario para el entendimiento si se desea llegar a un mismo fin, sea cual sea, a una representación como una *performance* o simplemente a una idea anotada.

La creación de partituras también depende de los objetivos que se estipulan para la creación de las mismas, es decir, que los objetivos pueden ir en función del espacio, del mobiliario, de la luz, de los objetos, del vestuario, de la voz, etc. Como siempre, se inician las partes por separado y se les van añadiendo complementos que se integrarán en la partitura final, que nunca debe de estar cerrada a posibles cambios.

Partituras de movimiento

El eje y el objetivo para organizar las creaciones es el movimiento, el gesto y la acción. La intención se encamina hacia la evolución corporal y a las herramientas que quieran acoplarse a esta: la palabra, la voz, la música, etc.



Movimiento y acción
Posgrado de Artes
Escénicas, UPV/EHU
Leioa, 2013

Partituras objetuales

Son los objetos del espacio tratado y personales quienes originan el comportamiento en los actantes, los que les ayudan a realizar y componer con ellos y los que les marcan su funcionalidad a la hora de presentar las partituras encontradas.



1. Objeto y manipulación
M.A.C. Taller Picasso
A Coruña, 2008

Partituras de composición

Es la sintaxis de la imagen la que origina el comportamiento espacial entre los objetos y los actantes. Las reglas de la composición son las que ayudan a crear dramaturgias desde la imagen. Creada la imagen en el espacio, pueden incorporar el espacio sonoro o cualquier otra actividad relacionada con el origen del ejercicio.

1. Estructurando la forma

Máster en Artes Escénicas,
U.M. Montaigne,
Bordeaux, 2012

2. Espacio y composición

Posgrado de Artes Escénicas, UPV/EHU
Leioa, 2012



Partituras de indumentaria

Para crear espacios desde la indumentaria es necesario que trabajen con todas las prendas que tienen a su alcance en las sesiones. La ropa de color, la negra... todas son útiles a la hora de construir paisajes, instalaciones, esculturas y desconceptualizaciones. Los ritmos, las pausas, los textos y el movimiento serán los que acompañen a la dramaturgia visual con la indumentaria.

1. Espacio y composición

Máster en Artes Escénicas,
U.M. Montaigne,
Bordeaux, 2012

2. Manipulación gestual

Cuerpo en el espacio
RESAD
Madrid, 2016



Partituras de la luz

En ocasiones es la luz la que determina el foco de atención, pero en otras es la sombra la que la origina. El cuerpo busca con su posición en el espacio la importancia y la dramaturgia con la que quiere informar de su proceso creativo. Puede ser o estar, pero compone e informa dónde quiere habitar.



1. *Habitar la sombra*
Posgrado de Artes Escénicas, UPV/EHU
Leioa, 2010

2. *Composición lumínica*
Curso de Réplica / Vértico
Madrid, 2016



Partituras sonoras

El espacio sonoro es susurro, es voz, es grito, es gemido, es música. Son palabras que se convierten en objetos que se lanzan y se precipitan al espacio de la acción. Son personajes que describen su naturaleza y que se combinan con las alegorías y las distorsiones que producen los actantes.



Cuerpo y sonoridad
La Intermitente Teatro
Madrid, 2015

Formas y acción
Posgrado de Artes
Escénicas, UPV/EHU
Artebi, 2016

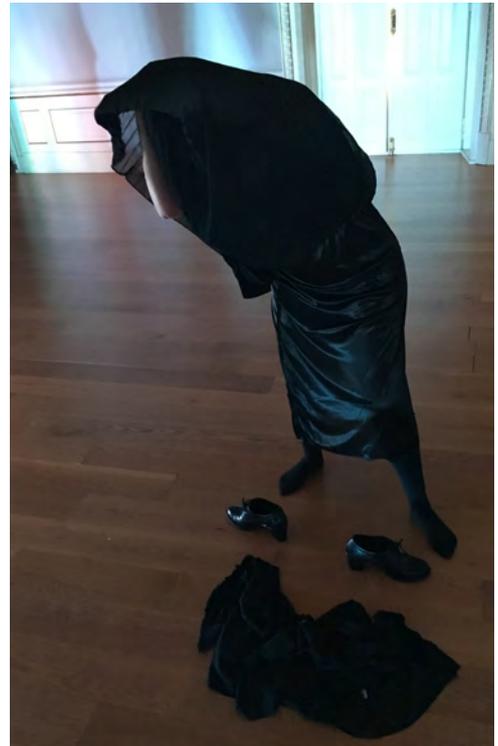


Partituras corporales

El cuerpo recoge lo que la acción desea. Crea paisajes de exploración con lo que le rodea y observa lo que le transmiten los objetos, los movimientos, las palabras y las ideas. Implica un modo de pensar particular y plantea que su cuerpo es un mapa de dimensiones infinitas capaz de albergar múltiples espacios para usar y descubrir.

1. Cuerpo y objeto
Posgrado de Artes
Escénicas, UPV/EHU
Artebi, 2010

2. Cuerpo transformado
Cuerpo en el espacio
Cía. Encrucijada
Santurtzi, 2017





Cuerpo y espacio con voz
Posgrado de Artes Escénicas, UPV/EHU
Leioa, 2014

Partituras espaciales

El espacio se convierte en soporte para la acción. Con sus medidas, delimitaciones y formas avisa de que es el condicionante de una lectura plástica y transformable para que los cuerpos puedan interpretar lo que este quiere decir. Los cuerpos, al ser objetos, construyen y componen junto con la información que les ha transmitido el espacio. Las partituras creadas tienen un buen soporte de lectura sintáctica y semántica espacial.



Contraste formal
Posgrado de Artes Escénicas, UPV/EHU
Leioa, 2015

Movimiento y reproducción
Cuerpo en el espacio
La Térmica / CDN
Málaga, 2014



Luz y composición
Facultd de Bellas Artes
Málaga, 2014



Si el actor está consciente de su cuerpo no puede penetrar en él y revelarse a sí mismo. El cuerpo debe revelarse de toda su existencia, debe cesar virtualmente de existir. Por lo que respecta a su voz y a su respiración no basta con que el actor aprenda a usar algunos resonadores, a abrir su laringe o a seleccionar un cierto tipo de aspiración, ha de aprender a realizar todo esto inconscientemente en las fases culminantes de su actuación; para ello necesita una nueva serie de ejercicios; cuando está trabajando en su papel debe aprender a no pensar en añadir elementos técnicos, sino que debe de tratar de eliminar los obstáculos concretos contra los que lucha (por ejemplo, resistencia en la voz)²⁹

4.3.2.6. Presentación de materiales

Ha llegado el momento de presentar los hallazgos y asentamientos de las acciones que los actantes han elaborado durante la sesión. Cada grupo de tres, cuatro, cinco o seis personas³⁰ ha elaborado, con el material surgido de las improvisaciones, unas acciones libres donde han elegido a su gusto el espacio, la luz, la música y otros materiales de la escena para organizar sus presentaciones a los demás compañeros. En caso de que hubiese algún análisis de los ejercicios realizados, este se haría al final de la sesión, después de que todos los participantes hubiesen presentado sus proyectos. Estos trabajos son muy interesantes por la rapidez de su gestión y preparación, dejando abiertos los contenidos y propuestas con los que han conceptualizado las acciones.

²⁹ Grotowsky, Jerzy, *Hacia un teatro pobre*. Salamanca: Siglo XXI. 2009. p. 19..

³⁰ Los grupos se organizan en función del número de personas en la sesión, así como de uno de los objetivos: el de tener una visión global del cuerpo en el espacio de acción.

*Presentación de
dramaturgias visuales*
La Térmica / CDN
Málaga, 2014



Las improvisaciones se han utilizado para sacar materiales en bruto con los que se va a trabajar posteriormente en la creación de situaciones o atmósferas escénicas.

La creación de situaciones es la limpieza o descubrimiento de nuevos procesos de investigación que conforman la escena o que se encuentran ya dibujados en anteriores sesiones, produciéndose ideas y pequeños resultados que se utilizan para exponerlos a los demás, o simplemente como proceso personal que ayuda al actante a continuar con su propia vivencia artística.

En la presentación de materiales, la organización de las situaciones creadas está ya prefijada por los actantes, que conservan las acciones que quieren mostrar. De esta manera presentan, con determinación y frescura, una información abierta, sin cerrar y representativa de ese momento.

A diferencia de las propuestas y clasificaciones que se han presentado en la creación de partituras, en este apartado presento imágenes de otras posibilidades que han ido surgiendo en este punto. De esta manera, tendremos una visión globalizada de las miles de posibilidades que el cuerpo tiene para relacionarse consigo mismo y con los demás elementos que se integran en la escena o en el espacio donde cualquier creativo puede intervenir en él.



1. Composición objetual

Cuerpo en el espacio,
RESAD
Madrid, 2006

2. Objeto y representación

Academia de las artes
de Shanghai
Shanghai, 2016

3. Formas y acción

Cuerpo en el espacio,
RESAD
Madrid, 2016

4. Luz y forma

Cuerpo en el espacio,
RESAD
Madrid, 2016

5. Objeto y transformación

Academia de las artes
de Shanghai
Shanghai, 2016

6. Acción y gesto

Cuerpo en el espacio,
RESAD
Madrid, 2012



1. Objeto y composición

Cuerpo en el espacio,
RESAD
Madrid, 2007

2. Diálogo objetual

Posgrado deArtes
Escénicas UPV/EHU
Leioa, 2015

3. Dibujando la escena

Posgrado deArtes
Escénicas UPV/EHU
Artebi, 2012

4. Diálogo formal

Cuerpo en el espacio,
RESAD
Madrid, 2017

**5. Expresión y
movimiento**

Curso de Réplica /
Vértico
Madrid, 2016



La travesía por el desafío moral encuentra en el desafío físico que es el caminar un antídoto por excelencia el que modifica el centro de gravedad del hombre. Sumergiéndose en otro ritmo, en una relación nueva con el tiempo, el espacio, los otros, agracias a su encuentro con el cuerpo, el sujeto restablece su lugar en el mundo, relativiza sus valores y recupera la confianza en sus recursos³¹.

4.3.2.7. Cambio de ropa final

Se acerca el final de la sesión. Aprovecho este momento para recordar a los actantes cómo se ha desarrollado su trabajo en este tiempo de práctica y reflexión escénica, cómo han organizado imágenes que nos han llevado a crear otras nuevas, cómo con la ritualidad creada a través de su indumentaria han encontrado otros espacios que han generado nuevos lugares en los que habitar. Cómo su espacio sonoro personal se ha fundido con la música y la sonoridad creada en el espacio. Cómo su luz se ha fundido con la sombra. Cómo han descubiertos paisajes y laberintos donde se han perdido y se han encontrado con otros caminos. Cómo han cambiado y cómo han podido regresar a su creencia escénica con una experiencia más creativa de la que se han impregnado.

³¹ Le Breton, David. *Elogio del caminar*. Madrid: Siruela. 2015. p. 237

*Cambio final de la
sesión*

Cuerpo en el espacio,
RESAD
Madrid, 2016



De nuevo hay que cambiarse de ropa. Se deja el color negro del Espacio Sagrado para volver a su ropa de calle del Espacio Pagano.

Las acciones que se producen en este cambio vienen dadas por el recuerdo del trabajo hecho en la sesión, de la intensidad creada, de la concentración en los ejercicios realizados y de la energía corporal que han utilizado en las improvisaciones.

La música forma parte de este proceso ya que les va a inducir estados de ánimo diferentes a los que han trabajado en la sesión. Si esta ha sido densa, el final es alegre y jovial; si la sesión ha sido divertida, este cambio se organizará desde el recuerdo y la serenidad, es decir, siempre se sugieren situaciones no experimentadas hasta ese momento en la sesión.

El juego del cambio forma parte de la escena, porque es un acto de muerte, muerte de la idea, del concepto, muerte de lo hecho, muerte de lo vivido³².

³² «La mort – fin de certaines conversations, mais aussi de styles de conversations, et même de mises en scène de ces conversations...»/ La muerte, final de ciertas conversaciones, sino también de estilos de conversaciones, e incluso de la puesta en escena de estas conversaciones.../ «Les sociétés moribondes rient...» / Las sociedades moribundas ríen.../ Barker, Howard. *La Mort, l'unique et l'art du théâtre*. Besançon: Les solitaires Intempestifs. 2008. pp. 92-95.

Acontecimientos, ejercicios y notas

A. Ritual de Cambio final sin música:

- Miran fijamente a los espectadores y con una sonrisa les muestran cómo se cambian.
- Se cambian mientras cada actante canta, frasea o se comunica con la voz.
- El vestuario es el que seduce al espectador.
- El estatismo se apodera cada cierto tiempo del actante y continúa con la acción.
- Dependiendo de dónde se ubican para realizar el cambio, la acción tendrá más o menos movimiento.
- Se cambian mientras conversan entre ellos y hacen partícipes a los espectadores de su conversación, o simplemente de su mirada.
- Risas y tristezas, sutilezas y desaires, todo es posible en estos cambios.

B. Ritual de Cambio final con música.

- Acciones representadas por los ritmos musicales, con rock, pop, country, pasodobles, electroacústica, baladas, indie, clásica, etc.
- A cada estilo musical un movimiento y un cambio.
- Se pueden acoplar las acciones sin música a estas, pero con variantes de estilo.
- Subidos en tarimas, sillas, mesas o en suelos y debajo del mobiliario, todo es posible para crear dificultades en las acciones y en la escena.
- En los finales de todas las sesiones se crea una imagen fotográfica del grupo, estática y cambiando la luz rápidamente, igual que el final de una escena en una representación.



Cambio final de una sesión con música
Postgrado de Artes Escénicas. UPV/EHU
Leioa, 2014

Y de estas cosas a las que les falta el sol de la vida no se puede sacar inspiración. Por el contrario, de aquella vida misteriosa, gozosa, de perfección extrema que se llama muerte; vida de sombras e imágenes desconocidas donde no es cierto que todo sea oscuridad y niebla tal y como uno se imagina, se pueden obtener vívidos colores, vívida luz, nítidas formas; poblada de figuras extrañas, fieras solemnes, sosegadas, empujadas hacia una maravillosa armonía de movimiento; de todo esto es posible encontrar inspiración. Y todo esto es algo más que una simple realidad efectiva. De esta idea de la muerte que parece una especie de primavera, una florescencia; de este paisaje y de esta idea puede llegar una inspiración así de vasta que, con dedicada exultación, me lanzo hacia ella; y ¡miren!, – en un instante me encuentro con los brazos llenos de flores³³.

*Regreso al espacio
cotidiano a través del rito*
Posgrado de Artes
Escénicas UPV/EHU
Leioa, 2016



³³ Gordon Craig, Edward. *El arte del teatro*. México: Unam-Gegsa. 1987. p. 132.



4.3.3. Descripción completa de la primera sesión. Espacio circular.

*Todavía no ha desaparecido la pesadilla de las concepciones materiales que consideraban la vida del universo como un juego perverso y sin peso. El alma está despertando, pero aún se siente prisionera del mal sueño. Atisba solo una luz débil, como un punto en un inmenso círculo negro. Es un presentimiento en el que no tiene coraje de profundizar por miedo a que la luz sea un sueño y el círculo negro, la realidad.*³⁴

³⁴ Kandinsky, Vassily. *De lo espiritual en el arte*. México: Premià editora, 1981

En este punto se presenta la primera sesión de las 25 que conforman el proceso completo de experimentación e investigación de «El cuerpo en el espacio». Una sesión donde se muestra tanto a los componentes que participan en ella, como a las partes en las que se divide. Sin olvidar mi intervención directa en la que, como un objeto más, participo de lo que acontece en ese tiempo en el que sucede la acción. Mi función es motivar a los actantes y participar en el espacio escénico sin perder los objetivos que deseo transmitir a los participantes de cada sesión³⁵.

Es un encuentro con lo inesperado, con la incertidumbre de lo que va a suceder en cada instante, con las dudas y los hallazgos de propuestas sensoriales y gestuales. Son encuentros de integración donde se potencian las acciones efímeras, las propuestas activas y las participativas.

TÍTULO DE LA SESIÓN: Círculo

OBJETIVO: Comportamiento espacial en círculo

ESPACIO: Teatro de arena

ILUMINACIÓN: Cenital. Lámpara colgada

OBJETOS: Los propios de los intérpretes

PÚBLICO: Alrededor del espacio

DURACIÓN: 3 horas

DESTINATARIOS: Dramaturgos, directores, escenógrafos, intérpretes, artistas plásticos y bailarines

³⁵ Esta sesión la presento en primera persona ya que formo parte de la acción, creación y motivación de todo lo que acontece en el espacio escénico durante el tiempo en el que se concibe la investigación.

Preparar un ciclo de sesiones es preparar un mundo que abarque la realidad, la experiencia, la sensorialidad y la creatividad. Son casi treinta años organizando pequeños y grandes ciclos con tiempos y objetivos diversos, pero en todos sigo intentando que los asistentes observen y sientan que sus pensamientos creativos les van a ser útiles para su conocimiento de la plástica escénica y su manera de estar en ella, y que no es otra cosa que el concebir creativamente su vida.

*El círculo como
composición espacial*
Cuerpo en el espacio,
RESAD
Madrid, 2015



En este sentido, cada vez que me preparo para organizar un ciclo de trabajo me impregno de la situación socio-cultural del momento en el que se inscribe el ciclo, puesto que son sesiones vivas, abiertas y que necesitan de un diálogo constante con los asistentes y con la actualidad. Esta premisa me permite actuar como un curioso constante con lo que me rodea y por lo tanto me obliga a establecer un diálogo fluido entre el aprendizaje, mi realidad y las personas que asisten a las sesiones.

La primera sesión es un encuentro entre todos los participantes que van a formar parte del grupo, donde ofrecerán generosamente su creación, expresión y juego para entre todos desafiar al entendimiento formal y plástico de la escena y, por otra parte, sentir que somos individuos creadores con nuestros actos y nuestras acciones.

Este encuentro es siempre expectante, por los componentes que van a asistir al ciclo y por sus reacciones ante los estímulos de aprendizaje y experiencia con los que se van a enfrentar, pero también porque van a ser sus primeros pasos y encuentros con el espacio y su integración en este.

A medida que voy organizando este primer espacio, surgen en mí imágenes que rebosan recuerdos de otras sesiones realizadas y que se entrecruzan entre ellas creando otras nuevas que van a constituir el preámbulo del nuevo proceso que se iniciará en breves momentos. Surgen preguntas como: ¿cuál es el pasado de un cuerpo y cómo se posiciona en el presente? ¿Es posible revelarse a la memoria? ¿Se puede liberar un cuerpo del pasado?, ¿puede subjetivarse? ¿puede llegar a ser impersonal? ¿Es descriptivo? ¿Es objeto? ¿Cómo se organiza como objeto?, ¿cómo habla?, ¿cómo camina?, ¿cómo se destruye?, etc.

Todas estas preguntas pueden empezar a contestarse en el momento que se inicie la sesión, que abre el horizonte a otras maneras de entender el cuerpo y el espacio. Mientras que cuelgo la lámpara de garaje en el centro del espacio, observo la sombra que proyecta en el suelo y ya siento que ha llegado el momento de mi profanación espacial, del ritual escénico que se va a producir en cualquier instante y en el que se van a instalar los cuerpos que originarán la luz y la sombra del rito e integración en el espacio de acción³⁶.

El espacio está vacío. El silencio se ha apoderado de él. Solamente un círculo de luz central delimita la vida y la muerte, la luz y la sombra, la línea y su forma. Es el momento en el que me encuentro con un crecimiento de energía que traspasa la realidad cotidiana. Cuesta andar con el placer.

³⁶ Esta lámpara se ubicará a diferentes alturas en las sesiones dedicadas al círculo para así poder marcar los límites que se producen entre la luz y la sombra, y crear diferentes espacios de acción.

Me alejo hacia la puerta para encontrarme con las personas que iniciarán el ritual. El espacio ya está preparado para encontrarnos con el desarrollo de los elementos que conforman su esencia, es «El cuerpo en el espacio».

La sombra de un hombre o de su rostro es la imagen más débil y más vacía que se pueda dar a una persona, pero si la fuente de luz se coloca a una distancia adecuada y el rostro se proyecta en una superficie completamente plana situada correctamente en paralelo, esta sombra será también la imagen más verídica y más fiel que exista. Es la más débil de las imágenes, pues no representa nada positivo es tan solo el negativo, el simple contorno de un semirostro. Pero al mismo tiempo es la más fiel de las imágenes pues constituye la huella directa de la naturaleza, huella que ni siquiera el más hábil de los dibujantes alcanzaría a trazar jamás a mano alzada del natural³⁷.

*Espacio circular con
lámpara cenital.*
Cuerpo en el espacio,
RESAD
Madrid, 1991-2017



³⁷ Stoichita, Víctor. *Breve historia de la sombra*. Madrid: Siruela, 1999, pp. 162-163.

Ya en el exterior, se van concentrando todos los integrantes que van a participar en la sesión. Les explico el proceso de trabajo que vamos a realizar juntos durante todas las sesiones, así como la utilería e indumentaria que deben aportar para cada sesión del ciclo.

Les hablo sobre la importancia del espacio y su relación corporal con él. De cómo su indumentaria será el único elemento con el que trabajarán en cada sesión para dar vida y movimiento a sus significaciones. De cómo la luz y la sombra habitarán el espacio para entender oscuridades que se encuentran en nuestro ser, y de cómo sus acciones ayudarán a poner en pie la estética y el comportamiento espacial.

Todos llevan la ropa de trabajo negra, dentro de una bolsa de plástico, que les unificará en forma y color, y que será una de las partes fundamentales para la realización del rito.



*Acción y rito en el
Espacio Sagrado*
Taller Réplica / Vértico
Madrid, 2016

En esta espera se les informa sobre los códigos estilísticos que vamos a utilizar para crear juntos un lenguaje propio y de entendimiento plástico. El teatro es el espacio donde el rito adquiere con mayor fuerza la unión entre lo real, lo espiritual y la ceremonia. Autores de diversas disciplinas creativas y antropológicas nos hablan de esos ritos que han transformado la manera de entender la vida, desde nuestros antepasados hasta la actualidad. Hoy también usamos estos ritos personales para entender al colectivo, por eso, el teatro es el espacio donde confluyen todas estas peculiaridades plenas de acciones y de encuentros con otras culturas que nos hacen formar parte de la integración.

El rito, la ceremonia, lo sagrado y lo profano, conceptos presentes en muchos de los pensamientos y obras de autores con los que nos vamos a encontrar y sobre los que vamos a reflexionar en estas sesiones de trabajo: J. Oteiza, G. Craig, A. Appia, T. Kantor, A. Artaud, J. Grotowski, Boltanski, J. Turrell, R. Castellucci, J. Jesurun, etc.

Lo sagrado se manifiesta siempre como una realidad de un orden totalmente diferente al de las realidades naturales. El lenguaje puede expresar ingenuamente lo tremendum, o la maiestas, o el mysterium fascinans con términos tomados del ámbito natural o de la vida espiritual profana del hombre. Pero esta terminología analógica se debe precisamente a la incapacidad humana para expresar lo ganz andere: el lenguaje se reduce a sugerir todo lo que rebasa la experiencia natural del hombre con términos tomados de ella³⁸.

Para complementar el proceso de preparación de una sesión, es necesario definir lenguajes de entendimiento común, procesos que nos ayuden a reaccionar ante estímulos concretos y a saber adaptarnos a los hallazgos que surgen de estos. En esta definición se propone diferenciar el espacio exterior, el cotidiano, como Espacio Pagano y el interior, en el que se desenvuelven las sesiones, como Espacio Sagrado³⁹.

Los espacios son cambiantes en cada sesión porque, también lo hacen los objetos, la luz, el espacio sonoro y el cuerpo. Estos son algunos de los ingredientes con los que los participantes se preparan para ser solemnes, espirituales, recreativos, intranquilizantes, sinuosos o delirantes. Es el momento de traspasar el umbral de una puerta, de una línea, de una sombra, es la entrada en otro espacio con un tempo y ritmo diferentes al cotidiano.

³⁸ Mircea, Elialde. *Lo Sagrado y lo profano*. Ed. Guadarrama, 1981. p. 9.

³⁹ Cuando empleo la terminología de Espacio Sagrado y Espacio Pagano, no me remito a la Historia de las religiones, aunque sí de ellas recojo algunos conceptos y los comparo con las motivaciones que a día de hoy tiene el artista contemporáneo para enfrentarse a los diferentes espacios personales o sociales, y de cómo sacraliza o profaniza sus actos creativos con los objetos y espacios que le rodean y que descubre.

En este sentido, el actor intenta descubrir nuevos espacios y crear «experiencias» que le sirvan de representación, pero sin necesidad de llegar al espectáculo, sino centrándose en el proceso de ir haciéndolos suyos, dándoles el valor de creencia para olvidarse del Espacio Pagano.

Antes de iniciar cada una de las sesiones, hay una orientación previa sobre lo que significa la diferenciación entre Espacio Sagrado y Espacio Pagano, y sobre los «pretextos creativos» que se proponen en ellos. La diferenciación de los espacios llegará acompañada de reflexiones o comentarios teóricos de creadores que están y han reflexionado sobre los Espacios Sagrados y Paganos, así como la espiritualidad en los medios artísticos en los que han proyectado dichas reflexiones: en los ámbitos de la pintura, la escultura, el teatro, etc

Entramos en atmósferas que nos ayudarán a descubrir nuestras posibilidades como artistas y como personas, siendo estos instantes los que nos hagan reconocer los materiales, las texturas y las formas que allí se encuentran y donde la sensorialidad inauguraré la temporalidad del acto.

Entramos al espacio apoyados por la solemnidad del paseo. En el centro, cuelga una lámpara de garaje. Proyecta en el suelo un círculo de luz y sombra, que se difumina hasta desaparecer en los laterales oscuros del espacio. No hay fin.

Se inicia el paseo de reconocimiento espacial. En este recorrido se observan los materiales arquitectónicos, su composición y su funcionalidad. Mientras que se dedican a caminar, les voy dando pautas de cómo se comporta el cuerpo en función de este espacio circular, de la posición del espectador, de lo que representa en la naturaleza, de su organización en la escena y de su otra denominación: el «teatro de arena»⁴⁰.

Según equilibran y organizan las trayectorias espaciales, les voy informando de que forman parte de un «todo», que sus cuerpos son «objetos», «volúmenes» y que están habitados, por lo que pueden producir y reproducir creaciones formales y compositivas.

A medida que vamos descubriendo el espacio, se introducen las teorías correspondientes a las acciones que en ese momento aparecen en la escena y que les aportarán sentido y serán un complemento al proceso que están realizando. Deben saber utilizar su cuerpo en la composición espacial con los fundamentos sintácticos del alfabeto visual: equilibrio, tensión, nivelación, atracción y agrupamiento, escala y ritmo.



Primera sesión. Luz circular
Cuerpo en el espacio,
RESAD
Madrid, 1991-2017

⁴⁰ Teatro, en el cual los espectadores están situados alrededor del espacio escénico, como en el circo o en una manifestación deportiva. Ya utilizado durante la Edad Media para la representación de los misterios, este tipo de escenografía vuelve a gozar de un gran favor en el siglo x, no solo para unificar la visión del público, sino sobre todo para que los espectadores comulguen al participar en un rito donde todos se encuentran emocionalmente comprometidos.

En todas las sesiones, las acciones van encaminadas a conocer estos elementos compositivos para ser introducidos en cada uno de los espacios con los que se van a encontrar.

El proceso de composición es el paso más importante en la resolución del problema visual. Los resultados de las decisiones compositivas marcan el propósito y el significado de la declaración visual y tienen fuertes implicaciones sobre lo que recibe el espectador. En esta etapa vital del proceso creativo es donde el comunicador visual ejerce el control más fuerte de su trabajo y donde tiene la mayor oportunidad para expresar el estado de ánimo total que se quiere transmita la obra⁴¹.

Con estas premisas creativas se inicia el recorrido en el que se irán integrando otras disciplinas artísticas para producir caminos de expresión y de descubrimiento, tanto personal como creativo. Los diálogos formales y espaciales comenzarán a palpar, de manera que los participantes se encontrarán con el poder de sentirse objetos de sí mismos a la vez, poder tomar su distancia de sí.

Con las primeras intervenciones por el espacio, comienzan a sentir que formar parte de un «todo» plástico-escénico.

[...] se notará que la reflexión antropológica descubre en los paisajes dos dimensiones o más bien dos complejos de dimensiones, la del espacio y la del lugar, cuya distinción por otro lado es forzada solo con propósitos analíticos. Por un lado, el espacio como potencialidad; y por otro, el lugar como concreción. Por un lado, el espacio como fondo sobre el que perfilar marcos, contenedores, itinerarios, etc.; por el otro, los lugares con formas perfiladas y a veces tan delimitadas que hasta pueden llegar a ser fronteras. El espacio, mientras tanto, llega a admitir la imaginación del vacío, el lugar, por el contrario, tan puntual y tan denso como si nada hubiera fuera de él⁴².

41 Dondis, D. A. *La sintaxis de la imagen. Introducción al alfabeto visual*. 1.ª edición. Barcelona: Ed. Gustavo Gili, 2012, p. 33.

42 M. Velasco, Honorio. *Cuerpo y espacio*. 2.ª reimpresión. Madrid: Ed. Universitaria Ramón Areces, 2010, p. 323.

En las trayectorias van dejando sus prendas por el suelo, equilibrando el espacio entre estas y ellos mismos. Caminan, equilibran y dejan una prenda. Caminan, equilibran y dejan otra prenda. Caminan, equilibran y siguen dejando prendas, hasta que todo el espacio se convierte en un gran paisaje de color y forma⁴³.

A medida que construyen este paisaje se les comenta la diferenciación entre *performance* y performatividad, las posibles combinaciones con otras disciplinas creativas o las referencias más próximas a su contemporaneidad, que les llegan producidas por los objetos personales que han instalado en el suelo y que son factibles para los análisis plásticos y dramáticos.

El concepto de «performatividad» hace referencia a la capacidad de algunas expresiones de convertirse en acciones y transformar la realidad o el entorno. Austin las definió como «realizativas» y establecía una conexión obligada entre lenguaje y acción. Palabras que al «decirlas en voz alta» como enunciados se convertían automáticamente en actos. Verbos que contenían acciones: jurar, comer, penetrar, declarar, etc., es decir, todas aquellas palabras que al salir de tu boca realicen el acto al que te refieres cuando las dices⁴⁴.

Performance: Es la realización de una obra en directo, en un lugar y en un determinado tiempo. Ocurre en el instante, relacionado con la teatralidad, es eventual y la acción solamente queda registrada en la mente del espectador. Suele estar conceptualizada y escrita con reflexión. Se relaciona con la manifestación artística, mientras que la performatividad se relaciona con el lenguaje⁴⁵.

Los actantes se retiran alrededor del espacio para observar y analizar la «instalación» creada. En este primer análisis se los acerca a la poesía espacial realizada con ropa cotidiana y al sentido que produce esta indumentaria colocada en el suelo. Se habla de artistas plásticos para los que el material principal de su obra es la indumentaria; Pistoletto, Boltanski, etc. Hago referencia a los campos de concentración, donde se despojaban de sus ropas a los prisioneros, y de cómo los artistas plásticos los han utilizado para crear sus piezas artísticas.

⁴³ Este proceso de creación del «paisaje» e «instalación» se puede combinar con cualquier elemento constituyente de la acción escénica: luz, sonido, palabra, movimiento y espacio. También se pueden integrar en la creación de la imagen los elementos compositivos de que se compone la sintaxis de la imagen.

⁴⁴ Austin, J. L. *Cómo hacer cosas con palabras*. Barcelona: Paidós, 1998.

⁴⁵ Bal, Mieke. *Performance y performatividad*. Conceptos viajeros en las humanidades. Murcia, Cendeac, 2009.

*Composición del espacio
pagano con la ropa*
Cuerpo en el espacio,
RESAD
Madrid, 2011



Se analiza el término «instalación» como un género del arte contemporáneo que surge en los años 60 y en el que el artista utiliza el propio espacio como composición, además de la introducción de otros elementos que le sirven para modificar ese espacio con intención artística⁴⁶.

Para que la imagen creada por los actantes no solamente sea expresiva, sino también funcional y creativa, se les proponen ejercicios de composición plástica, como si el espacio se tratara de un gran lienzo tridimensional.

Estos ejercicios se hacen en función de los contrastes formales: alturas, tensiones, distancias, ritmos, etc., pero siendo ellos los que con conciencia de ser «objetos» son creadores en vivo de esa composición espacial.

Se combinan acciones con los elementos básicos de la comunicación visual: el punto, la línea, el contorno, la dirección, la textura, el color, la dimensión, el movimiento y la escala.

Cada elemento tiene su objetivo y sus propios ejercicios, pudiéndose combinar entre ellos y entre todas las secciones que componen las sesiones para entender cómo componer con el cuerpo en el espacio.

⁴⁶ En todas las sesiones se producen imágenes que se analizan in situ. Esto propicia que según se vayan componiendo las instalaciones, surja la teoría en ese instante, recurriendo al imaginario artístico contemporáneo.

Conoceremos la obra de Mona Hatoum, Juan Muñoz, Soledad Sevilla, Louise Bourgeois, Dan Graham, Francesc Torres, Txomin Badiola, Bill Viola, Nacho Criado, Daniel Canogar, Joseph Beuys, Donald Judd, Jan Fabre, etc. Todos artistas que trabajan con el soporte «instalación», etc.

Acontecimientos, ejercicios y notas

- Ejercicios de composición y contraste
- Vertical y movimiento: una persona corre y otra se queda estática
- Vertical y horizontal: una persona de pie y otra tumbada
- Horizontal y horizontal: las dos tumbadas hacia arriba o bocabajo alternándose entre ellas.
- En movimiento, en grupo, con foco de atención, etc.

En estas actividades se puede introducir la voz, la palabra, el sonido, la luz, la música, etc. Todo es material combinable para obtener el objetivo de la composición escénica, que es el trabajar con todos los elementos escénicos y escenográficos.

Desde que hemos entrado en el Espacio Sagrado, todas las acciones y conceptos teóricos propuestos se han enfocado al reconocimiento del actante como volumen en el espacio y a descubrir la función creativa que le proporcionan las composiciones plásticas de la escena⁴⁷.

El concepto de significación plástica es tan simple como fundamental dentro de la teoría de la imagen. Normalmente, en una imagen se dan, asociados, dos tipos de significación: el sentido, o componente semántico, y la propia significación plástica de la imagen. Es posible, sin embargo, que una imagen carezca de sentido, pero siempre poseerá ese otro tipo de significación cuyo aislamiento es el objetivo primordial de la Teoría de la Imagen en lo que se refiere al análisis icónico⁴⁸.

Al ser una sesión en la que se trabaja con el concepto del círculo, los comportamientos corporales deben estar asociados a esa línea circular. Los espectadores imaginarios deben poder visibilizar el mayor número posible de acciones que se desarrollen en ese espacio.

Acabados los ejercicios, se recogen las pertenencias del suelo. Las portan en la mano acompañadas de la bolsa de plástico donde llevan la ropa negra del ritual. Este será el acto en el que todos darán al Espacio Sagrado el sentido que los ha reunido allí, y que no es otro que la ceremonia grupal de integración a través de la indumentaria negra.

⁴⁷ Todas las acciones que se están desarrollando en la escena se presentan en «la instalación» creada con la ropa personal de calle.

⁴⁸ Villafañe, Justo. *Introducción a la teoría de la imagen*. Madrid: Pirámide, 2009, p. 171.

Mientras que realizan la acción, no pierden el sentido del equilibrio espacial de la visión en círculo, de la luz cenital ubicada en el centro de la sala, del ritmo, de su colocación, de cómo interpretar todas las sensaciones recibidas hasta ese momento, de su trayectoria como observación del «todo» y de su estatus de objeto dentro de la escena.

Caminan cargados con sus objetos del Espacio Pagano y después de varios trayectos equilibrando esa nueva concepción espacial van parándose. Dejan sus pertenencias en el suelo y comienzan a sacar de la bolsa de plástico la ropa negra con la que comenzarán el ritual. Lo instalan con conciencia de que se encuentran organizados en un ritmo diferente del habitual. El ritmo les hará ser conscientes de su ubicación espacial y de los materiales que componen sus prendas, con las que descubrirán el juego del tacto dejando su sombra proyectada en el suelo. Su otro yo. La luz cenital delimita dos mundos de sensaciones y contrastes. En esta posición de contrastes, les surge un diálogo entre el claro-oscuro, y lo que está aconteciendo en la escena.

Ritual y proceso de cambio de ropa grupal.
 Cuerpo en el espacio,
 RESAD
 Madrid, 2009



[...] hasta qué punto los japoneses han sabido utilizar los juegos de sombra y luz. Y todo eso sin buscar en particular ningún efecto determinado [...] se ha dispuesto un espacio recoleto donde los rayos luminosos que consiguen penetrar hasta allí engendran, aquí y allá, recovecos vagamente oscuros. [...] experimentamos el sentimiento de que el aire en esos lugares encierra una espesura de silencio, que en esa oscuridad reina una serenidad eternamente inalterable⁴⁹.

⁴⁹ Tanizaki, Junichirō. *El elogio de la sombra*. Madrid: Siruela, 2015, p. 57.

Todo el espacio se llena de sombras, de personajes que suspiran con otra vida, con otro encuentro con lo diferente, con la luz, con su sombra. El espacio adquiere el valor de su imagen personal proyectada.

De nuevo se analiza la imagen creada partiendo de los tres niveles que contiene la anatomía del mensaje visual.



*Instalación con
indumentaria*
M.A.C. Taller Picasso
A Coruña, 2008

[...] representacionalmente, aquello que vemos y reconocemos desde el entorno y la experiencia; abstractamente, cualidad kinestética de un hecho visual reducido a sus componentes visuales y elementos básicos, realzando los medios más directos, emocionales y hasta primitivos de confección del mensaje —simbólicamente—, el vasto universo de sistemas de símbolos codificado que el hombre ha creado arbitrariamente y al que adscribe un significado⁵⁰.

Acabado el análisis visual, se acercan cada uno al lugar donde se encuentra su vestuario negro colocado en el suelo y comienza el «Ritual de cambio»⁵¹.

Es el momento personal más íntimo que se produce en la sesión, cuando todos se encuentran en el acto de pertenecer al colectivo y donde la ritualidad y la ceremonia se hacen presentes.

Acontecimientos, ejercicios y notas

Cada sesión puede tener infinidad de posibilidades para la ceremonia del Ritual de cambio. A continuación, presento algunos:

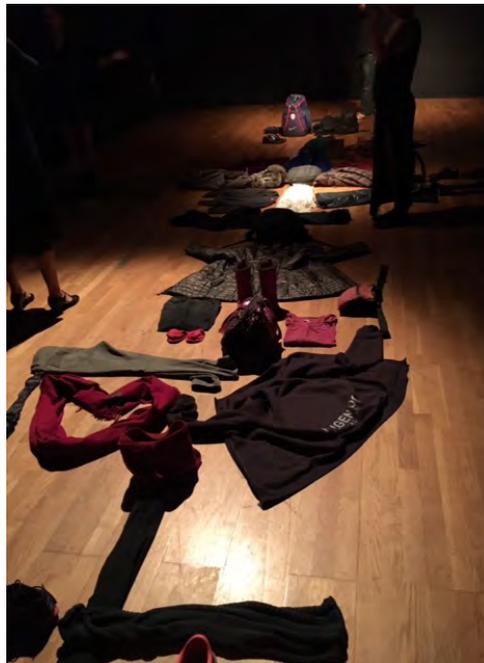
- Desprenderse de la ropa del Espacio Pagano en movimiento e ir vistiéndose con la ropa negra del Espacio Sagrado.
- Se elige un espacio y se ubica la indumentaria negra en el suelo. La luz, el sonido y la forma pueden ser las guías para la composición escénica.
- Por cada prenda de calle se coloca una de color negro.
- Los actantes eligen un espacio, despliegan la ropa negra en él y se colocan paralelamente a la imagen formada. El cambio de un mundo a otro se hace tumbado en el suelo.
- El cambio de ropa se produce en los planos verticales de las paredes del espacio. El vestuario se concibe como composición y acción. Este puede pasar del color negro a otro color que utiliza en su cotidianidad. Puede pasar de un uno a otro dependiendo del objetivo que se marque al inicio de la sesión.

⁵⁰ Dondis, D.A. *La sintaxis de la imagen. Introducción al alfabeto visual*. Barcelona: Gustavo Gili/Comunicación Visual, 1976, p. 83.

⁵¹ Cada sesión tiene su ritual de entrada, pero todos atienden a los mismos objetivos, que son: el cuerpo en movimiento, la composición plástica espacial, la instalación y la imagen como generadora de espacios y representación.

- Cuando hay otros espacios creados a través de la luz, los objetos y el mobiliario, el trabajo de composición dependerá de la ubicación del vestuario y de ella surgirán las premisas para trabajar y componer otros espacios.
- Dependiendo de la iluminación de cada sesión, se utilizarán los espacios creados para dar intención a la composición del vestuario.
- Se realizarán composiciones con los cuerpos de los otros actantes creando espacios y formas escultóricas entre ellos y el vestuario. Estos ejercicios están en función de los contrastes formales: Alturas, tensiones, distancias, ritmos, etc., pudiendo ser los mismos que los realizados durante el primer análisis, pero en esta ocasión vestidos de negro.

Se combinan acciones con los elementos básicos de la comunicación visual: el punto, la línea, el contorno, la dirección, la textura, el color, la dimensión, el movimiento y la escala. A esta combinación de formas se le pueden introducir sonidos, voces o textos improvisados, de esta manera todo se convierte en espacio sonoro y acción escenográfica.



1. Complementación espacial

M.A.C. Taller Picasso
A Coruña, 2008

2. Composición objetual

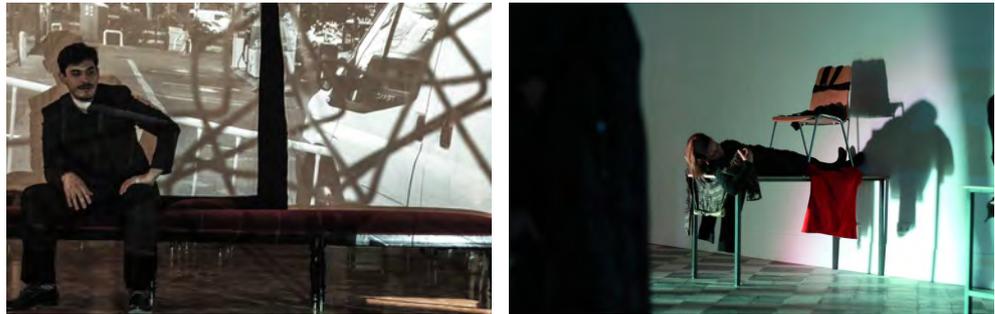
Posgrado de Artes
Escénicas UPV/EHU
Artebi, 2005

En esta segunda «instalación», el análisis formal es parecido al que se ha producido con la primera imagen, todos alrededor observando el proceso creativo y analizando los cambios que se han producido en ella.

De nuevo, rompen la observación y el análisis para volver a ser partícipes directos de las acciones. Pasean entre sus objetos personales, que se encuentran introducidos en las bolsas de plástico, descubriendo la unidad del color negro en la indumentaria que portan. Este color, los ha unificado y los ha transformado en espacio.

1. Espacio transformado
 La Intermitente Teatro
 Madrid, 2015

2. Cuerpo y espacio
 La Térmica / CDN
 Málaga, 2014



Incluso el cuerpo en acción, en movimiento, en interacción, tiende a minusvalorar el ambiente externo, pues las escenografías son puestas en escena desde y para el cuerpo protagonista, de la misma manera que el objetivo final es acceder a otros cuerpos anónimos, desconocidos y solitarios, al margen de cuál sea su entorno social y su historia⁵².

Pretextos creativos

Incorporados todos al grupo, se necesitan «pretextos» para ponerse en acción y motivarse para la experimentación personal y el encuentro con los demás compañeros.

Cualquier referencia, por simple que parezca, es válida para ser el desencadenante en la reactivación de ideas y así ponerlas en acción. Cada sesión potencia sus propias disculpas motoras.

El objetivo general de la primera sesión es comprender el espacio circular, sus variantes y sus comportamientos, para ello es necesario que se introduzcan más disculpas con el movimiento. Los actantes se han ejercitado con el espacio, con la composición espacial, con la iluminación, con el vestuario, con la voz, con la sonoridad y con el ritmo. Con estos elementos trabajados en los primeros momentos de la sesión, ya son capaces de crear partituras de acción y performativas.

⁵² Cruz Sánchez, Pedro A., y Hernández Navarro, Miguel Á. *Cartografías del cuerpo. La dimensión corporal en el arte contemporáneo*. Murcia: Cendeac, 2004.



**Reconocimiento
espacial**

Cuerpo en el espacio
RESAD
Madrid, 2000

Para complementar el material creativo que ya se tiene se tomará el pretexto de cómo de una acción cotidiana y realista puede surgir otra acción abstracta y que genera una secuenciación de acciones. Se les pide:

- Buscar siete acciones cotidianas que les haya sugerido el cambio de ropa.
- Crear una partitura escénica con las siete acciones encontradas y transformadas en abstractas.
- Cada acción abstracta se debe realizar en un espacio diferente. Memoria espacio-sensorial.
- Componer con las siete acciones creadas una coreografía abstracta, orgánica y de continuidad.
- Repetición para fijar la coreografía o partitura escénica.
- Reproducción de la partitura en el espacio o espacios elegidos.

Estas acciones se convierten en actos performativos. Para crear espontaneidad e improvisación se les pide que presenten los trabajos de uno en uno, de dos en dos y planteándoles situaciones inesperadas en el momento; como que se observen, se toquen, se junten, se persigan, se giren o que jueguen con los materiales que propone la escena, así como por el espacio o bajo la lámpara central. Los actantes pasean, delimitan el espacio con su caminar.

Cada uno va componiendo y presentando su coreografía sin olvidarse de sus direcciones, de los espacios elegidos para sus ejecuciones y del dinamismo que proporciona el espacio a su propuesta compositiva.

*Ritual y proceso de
cambio de ropa grupal.*
Cuerpo en el espacio
RESAD
Madrid, 2009



Han fijado sus hallazgos y necesitan complementarlos con más acciones marcadas. De nuevo se pautan unas directrices más concretas:

- A una palmada, unos cuerpos caen al suelo mientras otros se quedan paseando de pie. A partir de ese instante, las variables para las composiciones son múltiples.
- Crear figuras a tres niveles de altura: plano alto, medio y bajo. Se les habla de las líneas la aparición de la perspectiva, de su formación y de su desarrollo en la pintura.
- Ejercicios de sonoridad con los elementos corporales, palmas, puños, susurros, palabras, textos... mientras caminan e introducen las siete acciones abstractas.
- Crear perspectivas corporales en el espacio con las bolsas de plástico.
- Amontonar las bolsas debajo de la lámpara central.
- Combinar las bolsas con las siete acciones bajo la lámpara.
- Introducir textos y voces en las acciones anteriores.
- Jugar e improvisar con las bolsas de plástico.
- Grupo de personas que se encuentran de pie, caminan, equilibran, observan los recorridos por los que intervenir. Se acercan a una persona que se encuentra tumbada y, con golpes, susurros, palabras y textos, intentan crear espacios de sonoridad alrededor del cuerpo elegido originando composiciones plásticas y creando imágenes generadas por la sonoridad y la composición de sus cuerpos. Ningún golpe toca al compañero. Se sitúan muy cerca.

- Crear espacios compositivos con los zapatos y con sus compañeros.
- Organizar imágenes con el espacio sonoro y la corporeidad. Las posibilidades de crear imágenes con las acciones y pretextos hallados, hace que las propuestas que se puedan generar sean infinitas⁵³.

El concepto espacio sonoro teatral supone una doble acepción: remite, por un lado, al campo de estudios dentro de la teatrología en donde se inscribe y pretende validarse; y por otro, a la imagen escenoacústica que fabrica el universo sonoro de una obra. Es decir, hace referencia:

a) desde el punto de vista epistemológico, a la identificación de un espacio del saber acerca de lo sonoro/musical como incumbencia en el contexto de las diferentes áreas disciplinares que integran los estudios sobre la puesta en escena; b) desde el punto de vista significativo y comunicativo, a la imagen que construyen los hechos sonoros actualizados en el contexto de enunciación escénica⁵⁴.



Búsqueda de acciones
Cuerpo en el espacio
RESAD
Madrid, 2012

⁵³ El análisis de todas las imágenes y acciones se realiza al final de las presentaciones.

⁵⁴ Calesanno, Mario, «*El espacio sonoro teatral*». Telón de Fondo. Revista de teoría y crítica teatral. n.o 12, diciembre de 2010, ISSN: 1669-6301.

[...] la composición plástica teatral es una especie de pintura en cuatro dimensiones. El director compone una forma visual elocuente utilizando como elementos básicos la línea, la masa y el color. La diferencia consiste en el hecho de que los medios del artista son la tela y los colores, mientras que, para el director, en el escenario, son los cuerpos humanos enmarcados por los trajes, los decorados y la iluminación. Si bien la composición plástica en el teatro ha de ser considerada como pintura, también es menester que se la tenga en cuenta como coreografía, pues la composición pictórica está vinculada fundamentalmente con la composición coreográfica. Una acción efectiva de masas está influida por los mismos principios del ritmo, control del espacio y fuerza que rigen la acción pantomímica individual. Sean uno o cien individuos, un movimiento escénico es esencialmente una danza⁵⁵.

Un tercer bloque de improvisaciones cerrará el proceso de búsqueda y pretextos antes, de que los actantes se retiren a crear sus propias partituras escénicas. En este bloque sigo participando de las evoluciones y de las indicaciones que implican un compromiso directo con el medio donde se está desarrollando la acción. Es una participación directa con intervenciones y direcciones sencillas para que todos nos sintamos implicados a la hora de crear argumentos y hacerlos propios.

Tenemos un material de acción recogido por los paseos, por los encuentros, por los pretextos de las acciones personales, por las muestras globales, por las imágenes e instalaciones creadas, por las improvisaciones sugeridas, por la combinación con otros elementos de la escenografía. Nos falta la improvisación dirigida.

Caminamos, corremos y a una de mis palmadas cae al suelo la mitad del grupo, se quedan estáticos, los que se quedan en pie siguen corriendo, hablan entre sí, gritan, se mueven, se tropiezan y caen. Se levantan, saltan, siguen saltando, se quitan una prenda, hablan con la prenda. Los personajes del suelo, tumbados, comienzan a realizar sus partituras personales. Se levantan con su coreografía, juegan con sus voces, caen, se levantan, caen.

⁵⁵ Senden, Samuel. *La escena en acción*. Buenos Aires: Eudeba editorial, 1972, p. 216.

Unos recogen todas las bolsas de plástico y las colocan en línea, en círculo, debajo de la lámpara, se precipitan, se unen, se sueltan, se agarran y componen con su cuerpo⁵⁶.

El ritmo acelera el estado de ánimo y el frenesí se apodera de los cuerpos. El rito se hace juego, se hace espacio, y el gesto como hábito se convierte en creación.

La improvisación es la técnica del actor que interpreta algo imprevisto, no preparado de antemano e «inventado» al calor de la acción. En la improvisación hay muchos grados: la invención de un texto a partir de un esquema o guion conocido y muy preciso (como en la commedia dell'arte), el juego dramático a partir de un tema o de una consigna, la invención gestual y verbal sin modelo alguno en la expresión corporal, la deconstrucción verbal y la búsqueda de un nuevo «lenguaje físico»⁵⁷.



creación, juego y rito
Cuerpo en el espacio,
RESAD
Madrid, 2012

Hay un tiempo de recuperación y un tiempo para construir atmósferas con todo el material presentado y creado en la sesión de hoy. Se les divide en grupos para que inicien procesos de diálogo y construyan situaciones escénicas con diversidad y criterio plástico.

Los grupos organizados preparan y conceptualizan lo que desean expresar a partir del material obtenido durante toda la sesión. Este trabajo además de formar parte del objetivo de aprendizaje es también el objetivo de la escucha y de la expresión. Arriesgan, encuentran, experimentan y proponen.

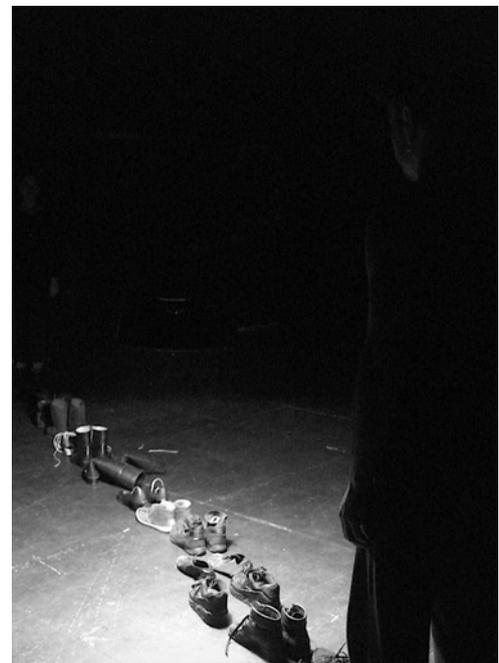
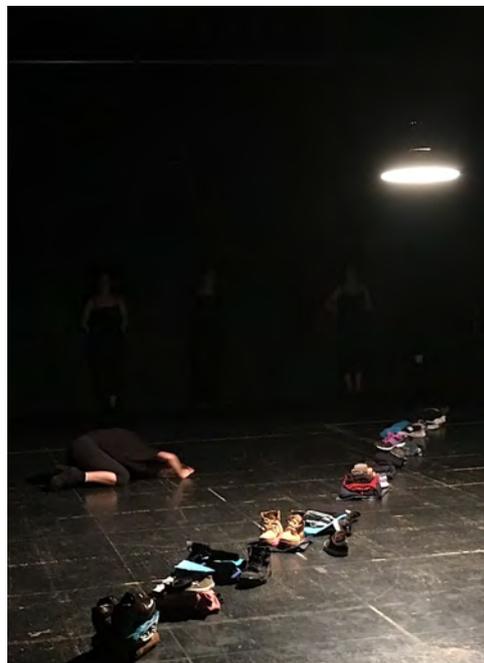
⁵⁶ Las acciones compositivas con el vestuario en el espacio son variables, dependen del tiempo que se les deja para preparar la improvisación.

⁵⁷ Pavis, P. *Diccionario del Teatro*. Paidós, Barcelona, 1998, pp. 246-247

Si en la sesión no han surgido situaciones que hubiesen podido complementar el objetivo marcado, se pueden añadir otras improvisaciones que apoyen la falta de estos conocimientos. Este reforzamiento llega a través de la composición de imágenes fijas que se realizan bajo la lámpara cenital central, y apoyadas estas por los objetos personales de cada uno de los actantes así como por ellos mismos.

Una imagen es una acción teatral, una composición estética y un espacio de significado. Con ella se crean fundamentos que desestructuran la narración simbólica convencional. El cuerpo prolonga la dimensión del objeto en el que se ha constituido, creando uno nuevo proyectado en la sacralidad del espacio.

*Dibujos espaciales y
 objetuales*
 Cuerpo en el espacio
 RESAD
 Madrid, 20014



La movilidad del signo-objeto se convierte no solo en indicio de la polisemia del objeto teatral, sino en signo complejo de una creatividad de los personajes, creatividad cuyo funcionamiento teatral hace icono al objeto. Transformar los útiles domésticos en elementos de vestuario no equivale solo a decir: estamos en el teatro; viene a significar igualmente que el teatro muestra una determinada relación de creación de los hombres con las cosas, relación íntimamente ligada a su situación y a sus luchas. Lo que, en un principio, podría ser una simple técnica teatral se nos manifiesta, una vez más, significativa⁵⁸.

²¹ Ubersfeld, A. *Semiótica teatral*. Ediciones Cátedra, Madrid, 1989, p. 143

Acontecimientos, ejercicios y notas

- Persona tumbada entre las bolsas y otra de pie hablando.
- Dos actores agarrados y tumbados entre las bolsas.
- Un actor agachado con el torso desnudo y camiseta tapando la cabeza. El otro sentado encima sugiriendo voces.
- Dos actores gritan alrededor de la lámpara, en la línea que separa la luz y la sombra. Alternando texto.
- Personas juntas bajo la lámpara, una tumbada y la otra sentada en sus rodillas. Alternando voces.
- Recogida de objetos mientras recitan un texto, colocados en el centro de la sala bajo la lámpara.
- Persona tumbada en el límite de luz y sombra. Descompensación espacial.
- Persona tumbada encima de todos los objetos bajo la lámpara mientras la otra habla, grita o vocifera mientras golpea con los zapatos fuertemente en el suelo⁵⁹.



Juego y composición
Cuerpo en el espacio,
RESAD
Madrid, 2012



Recreación cotidiana
Cuerpo en el espacio,
RESAD
Madrid, 2016

⁵⁹ Estas situaciones se combinan entre sí, incluyendo imágenes fuertes, sensuales, agresivas, etc., pero en todas debe existir una atracción tan potente que atrape y que perturbe su interés, tanto por el agrado que produce la imagen como por el conflicto que se desprende de ella.

Es el momento de la presentación de los trabajos. Cada grupo organiza su presentación en función de las premisas que se han dado para prepararlos⁶⁰.

En esta sesión se ha investigado:

- Sobre la luz cenital y sus posibilidades de movimiento
- El espacio circular, relación espectador-actante
- El cuerpo como objeto
- Imágenes fijas y en movimiento
- Luz y sombra
- El espacio sonoro como acción
- El gesto y la sintaxis visual
- Composición y forma
- Memoria sensorial
- La palabra
- El conocimiento de artistas plásticos-escénicos
- Arte y percepción visual

*Presentación de
partituras*
Cuerpo en el espacio,
RESAD
Madrid, 2017



⁶⁰ El número de propuestas escénicas depende de las personas que componen el grupo. Normalmente, los asistentes a estas sesiones oscilan en 16 y 25, por lo que los componentes en cada grupo no sobrepasan los 5.

Han terminado de presentar los proyectos de grupo y se pasa a analizar cada uno de ellos. En todas las presentaciones aparecen acciones y situaciones que son referenciadas con las artes escénicas y plásticas. Acabadas estas, los actantes recogen sus pertenencias repartidas por el espacio, colocándose alrededor de la lámpara u en otra posición para iniciar de nuevo otro ritual de cambio de indumentaria que les ayudará a regresar al Espacio Pagano.

Cualquier acción escénica sirve como disculpa para convertirse en ejercicio de utilidad en el hacer teatral

En esta ocasión, la disculpa para el cambio es la seducción al público, ese público ausente, pero marcado por la línea circular de luz. Los actantes utilizan sus recursos escénicos y personales para atrapar la atención de esos espectadores.

Los cambios en cada sesión se producen utilizando el espacio sonoro personal y sus variantes, así como la indumentaria que están usando en ese instante. Finalizado el proceso, se paran. Un cambio de luz general les saca del ámbito particular de la escena.

Fin de la sesión.

«Cualquier belleza sobrepasa a cualquier ideología. El color de la libertad es el color del artista. No es negro ni blanco. El color del artista es el de la libertad».

Jan Fabre



Ritual y cambio final
Cuerpo en el espacio,
RESAD
Madrid, 2016

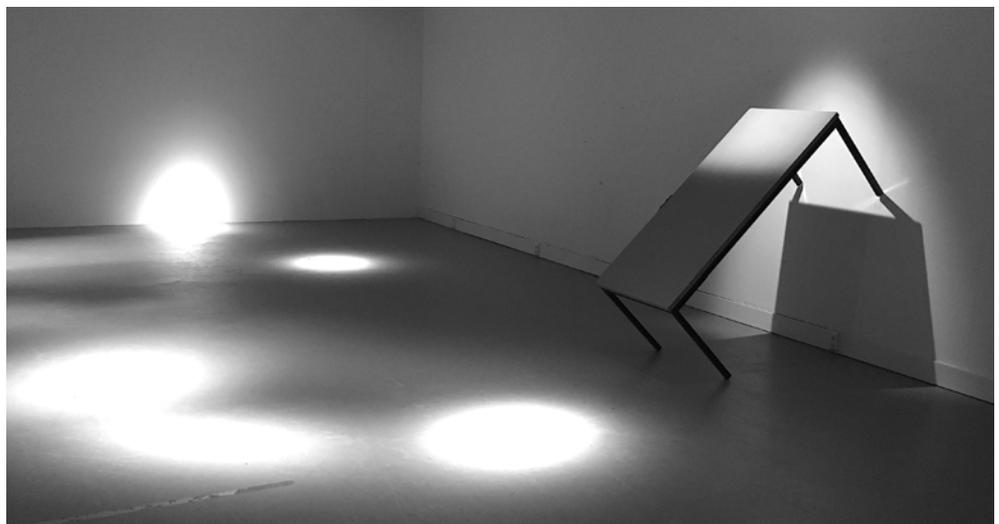
Palabras clave

Espacio Pagano. Espacio Sagrado. Ritualidad. Espacio circular. Luz y sombra. Instalación. Improvisación. Composición creativa.

Objetivos generales en todas las sesiones

- Conocimiento de la arquitectura teatral
- Utilizar las variantes que presenta el espacio escénico
- Interrelacionar materiales plásticos y de acción
- Componer espacialmente
- Trabajar con las diferentes fases del espacio escénico
- Componer con la diversidad plástica contemporánea
- Pensar con la actualidad creativa
- Saber trabajar y escuchar en equipo
- Estudiar la escena y conocer sus necesidades
- Investigar y experimentar
- Conocer y crear desde la práctica escénica
- Entender el lenguaje de la composición visual
- Conocer el cuerpo como objeto
- Recursos derivados de la acción
- Discursos espaciales
- Mentalidad y creación
- Simulación y representación
- Puesta en escena
- Arte y diversidad
- Colaboracionismo social y político
- Comportamientos creativos

Composición espacial
Posgrado de Artes
Escénicas, UPV/EHU
Leioa, 2015



CAPÍTULO 5

CONCLUSIONES GENERALES Y APORTACIONES DESDE LA EXPERIENCIA



Los capítulos de este trabajo me han servido para organizar las conclusiones de unos contenidos y procesos personales que se han desarrollado en las distintas sesiones de trabajo llevadas a cabo en estas cuatro décadas de proceso, búsqueda y resumen de una experiencia creativa relacionada con la plástica escénica y con las dramaturgias visuales. Se han abierto caminos de investigación que pueden generar otros caminos y algunos de ellos se han consolidado debido al tiempo que han tenido para la experiencia. Ambos representan lo que las nuevas pedagogías creativas vienen desarrollando en estos últimos años, que no es más que la interrelación de la actividad artística, la docencia y la productividad.

En el capítulo 1, expongo cómo se han producido mis contactos con la plástica escénica y visual, mis referentes y los creadores que en sus proyectos personales habían iniciado la andadura de estas prácticas. Conociendo estas referencias, he expuesto cómo se ha desarrollado mi evolución artística y personal al mismo tiempo que lo ha hecho la sociedad. Arte, pensamiento y creatividad, caminando unidos por la evolución sociológica. En este sentido, las conclusiones en este apartado surgen de una experiencia abierta que huye de una teorización rígida, produciéndose nuevas formas de exploración y acercándose a teorías de la producción que consisten en teorizar la práctica dando más fuerza a un proceso que a un producto final.

En el capítulo 2, se ha presentado la experiencia creativa de nueve puestas en escena realizadas entre 1983 y 2016. Productos ensayados y acabados con procesos abiertos a la experiencia en cada instante, es decir, que una de las características que engloba a todas las producciones es el grado de espontaneidad que se desarrolla en las representaciones. Ensayo y acontecimiento, juntos para convivir en la acción escénica. La disolución de las fronteras entre las distintas disciplinas artísticas, han estado presentes en todas estas representaciones, ya que forma parte de las creencias y valores que para mí debe tener la coherencia del crecimiento artístico, así como el desarrollo de la libertad que me propone esa interdisciplinaridad. Gracias al tiempo transcurrido entre una y otra representación, me ha sido posible constatar una coherencia estilística del encuentro entre el espacio y los cuerpos de los actores, pero también la madurez de las propuestas en formas y contenidos, que siguen siendo características propias en la plástica y en la escena.

El capítulo 3 se centraba en los términos de lo que se denomina *Dramaturgia Visual*, y los elementos que la conforman, así como el asentamiento de las bases para la práctica e investigación de «El cuerpo en el espacio». Con este título, se ponen en funcionamiento todos los mecanismos que entran a formar parte del movimiento escénico y que influyen en los actores a la hora de componer espacialmente con su cuerpo y con las teorías de la composición visual. La manera de hacerlo ha sido la utilización de la pedagogía de la investigación, que autores como Artaud o Grotowsky han planteado en sus propuestas escénicas y que han sido útiles para todo tipo de personalidades que trabajan en la escena, desde actores a directores, dramaturgos o escenógrafos.

Recuerdo sensorial
Curso de Réplica /
Vértico
Madrid, 2016



En este sentido, Llevo a cabo las conclusiones en cada sesión de trabajo en las que se enclava este proceso y donde se teoriza desde la práctica. Los cuerpos de los actantes se transforman al tiempo que yo también lo hago, de esta manera mi participación es directa y de acompañamiento.

El capítulo 4 se centra exclusivamente en la proyección, teoría y experiencia de esta investigación, las clasificaciones y partes de las que se compone una sesión y la composición de los objetivos que se proponen en cada una de ellas. Por otra parte, se presenta la primera sesión, de las 25 que componen el proceso. En ella se observa y se comprueba cuáles son las disposiciones corporales en el espacio como aprendizaje práctico de la enseñanza plástica y escenográfica, así como los elementos constitutivos con los que cuentan los lenguajes visuales para desarrollar aperturas de significados.

He podido comprobar cómo, durante años, estos procesos creativos y nunca iguales han sido decisivos a la hora de promover y personalizar las acciones y la enseñanza de la plástica desde la corporeidad, y así entender la escena desde un ámbito más contemporáneo. Al inicio de mi carrera, las formas y las instrucciones de uso venían dadas por la rigidez impuesta por la experiencia de un aprendizaje social, político y cultural demasiado formal que no dejaba paso a la expresión personal. Los aprendizajes en Bellas Artes, la pedagogía teatral y el cuerpo como generador de imágenes se complementaron para organizar una empatía entre el movimiento, el cuerpo y la estética. El paso del tiempo ha gestionado las conclusiones de estas sesiones de investigación espacial, tanto por la manera de proyectar el trabajo como por mi evolución en el terreno personal y laboral.

El capítulo 5 se centra en estas conclusiones, y en este punto me he dado cuenta de la dificultad de encontrar caminos que cierren puertas y caminos para no perderse. Sigo perdido porque la obra nunca se cierra.

He encontrado coherencias de pensamiento y valores que se han construido con el paso del tiempo. La mentalidad se ha abierto y con ella se han asentado reflexiones que sugieren variables del conocimiento. He estado en alerta constante para ser curioso en los cambios que se han generado con los elementos escenográficos plenos de significados y en donde la plástica escénica, como representación, ha desarrollado un discurso personal que se ha traducido en objetos de espectáculo y acción.

He experimentado y comprobado que es un proceso de trabajo que funciona para todo tipo de personas y profesiones ya que las

acciones surgen de los propios actantes. No son intérpretes. Actúan desde sus personalidades. Componen. Trabajan desde su yo más íntimo y se liberan de los clichés en los que se encuentran encorsetados.

Se puede concluir con unos apartados que sintetizan los valores de esta investigación personal, y que son estos:

- Se prescinde de una pieza dramática previamente escrita.
- Se toma como propuesta la frase de Joseph Beuys «todo el mundo es un artista» y se hace salir al artista que se esconde dentro de cada persona, a pesar de que la mayoría de las veces muchos actantes ignoran esta parte creativa que tienen en su interior.
- Se incluye todo lo que el propio espacio aporta sin tratar de excluir nada, al contrario, incorporando conscientemente todo lo que contiene y haciendo que esas peculiaridades del espacio, normalmente ocultas, sirvan como elementos escénicos.
- Se da prioridad a la toma de conciencia de cada actante para que viva en el presente.
- Se potencia constantemente la improvisación, pero sin ansiedad, dentro de ese darse cuenta, de ese estar cada momento en escena, en presente.
- Todos los elementos mencionados previamente: objetos, sonido, atuendos, cuerpos, voces, música, iluminación, etc. son escénicos, están presentes para interactuar con ellos. Las improvisaciones se desencadenan en interacción con cada elemento que existe, que se mueve, que se detecta... y entre unos actantes y otros. Todo es susceptible de ponerse en movimiento.
- La idea de movimiento y de gesto es tanto externa como interna. Incluso se producen micro movimientos, leves contracciones internas, o relajaciones, que apenas pueden ser percibidas.
- Lo que llamo fases constitutivas de una sesión son un guion que poseen en común, en general, todas las sesiones. Pero esto no significa que se repitan de forma rígida, puesto que pueden modificarse. De hecho, unas veces se dilatan y extienden mucho y otras pueden casi desaparecer. Es un guion en sentido general y abstracto, pero flexible, para poder jugar con él.
- El hecho de escribir sobre mi manera de trabajar en escena es lo que me fuerza a sistematizar más de lo que es habitual para mí.
- Todo elemento escénico puede ser utilizable para generar imágenes con las acciones escénicas.

CAPÍTULO 6

GLOSARIO



Acción

En todas las sesiones de trabajo la palabra «acción» viene marcada por la creación y la movilidad de lo que sucede en ese instante. No se recrea, no se interpreta, es una reacción y composición del momento. El cuerpo las organiza y las presenta en el espacio¹.

Actante

Los actantes son «personajes» en un rol dado. Estos personajes pueden ser: ya humanos, ya animales, ya objetos. El personaje representado por el actante puede ir del fenómeno más simple, como la máscara o el disfraz del actor, a lo más complejo, como un estado psicológico o una exaltación lírica. El actante se define, pues, no por un personaje sino por los principios y los medios de acción. Un deseo, un deber, un saber, de naturaleza e intensidad variables².

Actor

Es el individuo que se sitúa en el centro del hecho escénico, interpretando o siendo un personaje que surge de un texto y que es orientado por una dirección, convirtiéndose en ocasiones en marioneta o en creativo por su libertad de acción.

Azar

En todas las sesiones el «azar» juega un rol importante en la creación de situaciones espaciales y escénicas. Con el «azar» surgen los imprevistos, los percances, y en ocasiones determina hechos impredecibles, por lo que se utilizan para organizar nuevos momentos y circunstancias escénicas que surgen de las improvisaciones y de los hallazgos de estas.

¹ Las acciones, al rechazar la teatralidad y el signo, buscan un modelo ritual de la acción eficaz, de la intensidad, para así extraer del cuerpo del performer, y luego del espectador, un campo de energías y de intensidad, una vibración y una sacudida física próximas a las que reclamaba Artaud al reivindicar una «cultura en acción que se convierta en nosotros en algo así como un nuevo órgano, una nueva especie de segundo aliento».

Pavis, Patrice: *Diccionario de teatro*. Barcelona: Paidós Comunicación, 1998. p. 25.

² Sainz Balderrama, Ligia. <www.studylib.es> 2008. (consultado el 25-6-2016). Se llama «esquema actancial» porque analiza cada personaje como un «actante», alguien que «acciona», que realiza una acción, que mueve un entramado de sucesos para asegurar un objetivo.

Llandó, Rosana. <www.ceip.edu.uy> 2015. (consultado el 10-10-2016).

Composición plástica

Es el conjunto de elementos que se articulan entre sí para configurar y organizar una imagen. En cada sesión de trabajo, todos los elementos que conforman una composición: el espacio, el punto, la línea, el plano, la forma, el volumen, la luz, la textura y el color, son transformados por los actores en movimiento, creando sus propias imágenes y combinándolas con el equilibrio, la simetría, el ritmo y la unidad, y mezcladas con la intensidad, la presencia y la jerarquía.

Se puede decir que la creatividad se relaciona con la experiencia, la interpretación personal y el conocimiento, y cuanto mayor sea este, mayor será la calidad de la creatividad³.

Dibujo espacial

Son dibujos que realizan los actores con los elementos de la composición plástica y que les permiten generar con su cuerpo cualquier línea y acción tridimensional en el espacio.

Diseñador de acciones

Performer Designer

Artista, actor, ejecutante, intérprete, cantante, creador, autor, diseñador de moda, de espacios, de acciones, de materiales, de pensamientos. Rendimiento, desempeño, funcionamiento, actuación, ejecución, realización, interpretación, representación, función, sesión, celebración, hazaña, marca, cualidad.

Se busca un lugar determinado y se desarrolla un acto en vivo en un tiempo concreto. Es momentáneo, es riguroso, es pensado. Todo es válido para concebir y desarrollar el concepto. Uno se asoma al descubrimiento del espacio y su expresividad creativa lo inunda con preguntas y críticas. Es el momento. El cuerpo evapora el contenido de la reflexión. Es un acontecimiento.

Diseñador de escenografía

Stage Designer

Escenógrafo, diseñador, autor, creador, delineante. Montar, organizar, escénico, poner algo en escena, preparar, lanzar, representar, tablado, estrado, etapa. «El espacio es el material con el que se construye la utopía». Este es el concepto con el que el escenógrafo trabaja para escribir partituras visuales en el espacio escénico y crear dramaturgias con los materiales propios de la escena: arte y composición, imagen y arquitectura, escena y texto, dramaturgia y filosofía, cuerpo y movimiento, luz y sonido, etc.

³ [...] Para entender la esencia de estos tres pilares básicos: interpretación, conocimientos y experiencia, podemos convertirlos en tres niveles de abstracción. El nivel inferior, llamado nivel físico, presenta acciones relacionadas con aspectos a nivel perceptivo. El conocimiento está relacionado directamente con el pensamiento. [...] El nivel superior, o nivel conceptual, explica la predisposición de estos tres aspectos básicos de creatividad. El conocimiento procedente de la información verbal exige la comprensión del lenguaje. [...] Comprender estos tres aspectos de la creatividad y sus tres niveles te permite deconstruir la creatividad y, de esta forma, descubrir los aspectos que hay que reforzar y trabajar...

La escenografía está abandonando la ilustración de la escena para dibujar con autonomía en el espacio escénico y dar preponderancia a las nuevas lecturas que el texto necesita en la actualidad para organizar la puesta en escena y su arquitectura⁴. Espacio, texto y escenario están siendo los elementos que aportan las ideas que deben estar inscritas en el hacer contemporáneo de la representación teatral⁵.

Diseñador de espacios

Stage Designer

Creador, autor, diseñador de espacios, de zonas, de lugares, de sitios, de superficie, de distancia, de intervalo, de entorno, de periodo, de sí mismo, de signos, de gestualidad, de voces, de dependencias.

Todo el mundo diseña su espacio, el entorno donde habita y lo que le circunda. Lo utiliza a su manera y lo intenta conformar para lo que le interesa. Lo usa a su antojo y lo delimita en función de sus necesidades. Cambia texturas, colores, objetos y hace comportarse al cuerpo en pluralidad de espacios. Esto lo entiende porque puede darle ritmos, cadencias y medidas para complementar el uso del espacio general, que es su espacio vital.

El actante es un manipulador de sensaciones y emociones que organiza juegos para interactuar entre todos los elementos que aparecen en las sesiones. Modifica, altera, profana y distribuye medidas para organizar «los sitios», lugares en los que se encuentra con sus capacidades y, de esta manera, soluciona los diferentes escenarios de creación que el ámbito individual y grupal le proporciona.

Todos nosotros somos diseñadores de espacios, tanto de los propios como de los que queremos que desaparezcan de nuestro entorno. Somos diseñadores con fines creativos a los que la «muerte» está acechando a cada paso, siendo el final del deseo lo que nos convierte en un nuevo otro.

Cambio. Continuo cambio. Creación y muerte para seguir existiendo.

La mort est la limite non seulement de la vie mais aussi de l'imagination et donc L'arrêt de la poésie, car alors que la poésie s'intéresse souvent à la mort elle porte en fait sur le regret qu'éprouve la vie de la mort⁶.

⁴ <<http://www.linguee.cl/espanol-ingles/traduccion>>. (Consultado el 3 de enero de 2017).

⁵ Escenografiar es establecer un juego de correspondencias y de proporciones entre el espacio del texto y el del escenario; es estructurar cada sistema «en sí», pero teniendo en cuenta a la vez al otro en una serie de acuerdos y distorsiones.

Pavis, Patrice. *Diccionario del teatro*. Dramaturgia, estética, semiología, Barcelona: Paidós, 1998. p. 165.

⁶ La muerte es el límite, no solo de la vida sino también de la imaginación y por lo tanto de la poesía, porque mientras que esta se interesa a menudo por la muerte, lo que realmente relaciona es el pesar que la vida siente por la muerte.

Barker, Howard. *La Mort, l'unique et l'art du théâtre*. Besançon: Les Solitaires intempestifs, 2008. p. 41.

Espacio Pagano

Frente a lo «Sagrado», se encuentra lo «Profano». En el momento que se pasa de un espacio ritualizado y de comportamiento ceremonial a uno desacralizado, una actuación se convierte en algo fuera de lugar, en una profanación. Solamente un nuevo ritual en ese nuevo espacio lo convertirá en sacro. La disculpa para que los actores participen en las sesiones de manera más integrada con el hecho teatral es que se llame Espacio Pagano, al lugar de lo cotidiano; y Espacio Sagrado, al espacio a intervenir.

Espacio Sagrado

El teatro siempre ha estado ligado al ceremonial, a sus referentes sagrados, a las liturgias escénicas y a sus ritos. En esta ceremonia el actor tiene la máxima importancia, ya que con su presencia en el Espacio Sagrado ritualiza sus actos a través del cuerpo, del pensamiento y de su fe.

Experimentación

En todas las sesiones de trabajo, cada acción se observa como una reflexión, un comparar, un ensayo y una combinación que ayude a encontrar cuáles son las condiciones apropiadas para llegar al objetivo propuesto. Durante estos procesos de investigación se van introduciendo o eliminando el mayor número posible de variables para ir centrándose en los resultados que se persiguen.

Estrategias

En todo proceso de trabajo se plantean unos objetivos. Para poder llegar a ellos se necesitan unas estrategias, que no son más que un conjunto de acciones que se organizan para llevarlas a cabo y alcanzar los fines propuestos.

Entrenamiento

El concepto de entrenamiento nos llega de la traducción inglesa «*training*», palabra que se ha establecido en el vocabulario teatral a nivel internacional y en la que se condensa en los conocimientos que se dan al actor para su práctica escénica y con la libertad. Es una manera de concebir la acción como pensamiento y vida⁷.

Generar

Durante las sesiones, a los actores se les motiva con ciertos efectos que les ayuden a crear situaciones escénicas. Es decir, que se les

⁷ El *training* no equivale al ensayo, porque el ensayo está ligado al resultado, mientras que el *training* no. En el teatro tradicional tienes un binomio ensayos - espectáculo, mientras que en el tercer teatro encuentras un trinomio: *training*, ensayos, espectáculo. El entrenamiento está separado del ensayo. Existen grupos que tienen un entrenamiento que nada tiene que ver con los ensayos del espectáculo. Hay dos vías: en una se desliza el entrenamiento. Los ensayos y el espectáculo van por la otra. Pero ambas conducen al tren del grupo, su actividad.

Barba, Eugenio. *Odin teatret: tercer teatro*. Revista de Cultura, n.o 8. Buenos Aires, 1978. p. 43.

pueda provocar para que dependiendo de las acciones creen otras nuevas. Ayudarles a generar ideas desde los conocimientos de base con los que desean trabajar y crear.

Según el Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española, es el: Conjunto de formas existentes en el mundo a través de las cuales se manifiesta lo sagrado, según creencias religiosas. Para el hombre primitivo, el mundo entero era una hierofanía, una manifestación de lo sagrado.

Término histórico religioso para indicar los casos en que el hombre siente la presencia de algo «sagrado». f. HIST. RELIG. Hierofanía, del griego *hieros* (**sagrado**) y *phanein* (**manifestar**).

«Según Mircea Eliade, todo es susceptible de transfigurarse o transustanciarse en hierofanía: objetos, gestos, danzas, juegos, seres, plantas, animales, fenómenos, actos fisiológicos, etc. A la inversa, una hierofanía puede dejar de serlo tan pronto como deje de ser experimentada como tal. Por tanto, los fenómenos sagrados remiten siempre a un contexto de relaciones sociales donde se produce una manifestación en la experiencia humana»⁸.

Imagen

El término imagen proviene del latín *imago* y nos remite a *imitari*, (imitar o reproducir)⁹.

En las sesiones con los actantes, se proponen crear imágenes producidas por ellos mismos a través de su indumentaria, de los objetos que contiene el espacio y de la composición escénica entre todos ellos.

Improvisación

Es hacer u organizar cualquier acción que no haya tenido una planificación previa. Con los ejercicios, se estimula la creatividad y se desarrolla la inteligencia emocional, así como el tener respuestas rápidas para las primeras ideas surgidas. En cada una de las sesiones, se trabaja con improvisaciones sugeridas, con un tema determinado y con motivación dirigida.

⁸ Revista online *El Genio Maligno*, «Antropología y religión en el pensamiento de Mircea Eliade». Revista de Humanidades y Ciencias Sociales, n.o 2, marzo de 2008, p. 3.

⁹ Según la Real Academia de la Lengua:

f. Figura, representación, semejanza y apariencia de algo.

f. Estatua, efigie o pintura de una divinidad o de un personaje sagrado.

f. Ret. Recreación de la realidad a través de elementos imaginarios fundados en una intuición o visión del artista que debe ser descifrada.

<www.narceaeduplastica.weebly.com>, <<http://dle.rae.es>>.

Instalación

Es una intervención artística en un espacio vinculado a un determinado lugar. Se puede presentar en cualquier espacio y se realiza con todos los elementos con los que quiera contar el artista: audiovisuales, materiales sonoros, objetos, etc.

Pueden ser efímeras o permanentes, y propician experiencias relacionadas con el espectador ya que este puede interactuar en ocasiones con ellos y con el propio espacio intervenido. En nuestras sesiones, son la indumentaria y los cuerpos de los actores los que motivan la percepción sensorial de lo creado como instalación.

Según las definiciones tradicionales, se concibe al lugar como una porción de espacio, real o imaginado, en el que se sitúa algo. Con esta definición, los actores organizan las interrelaciones espaciales en función de los sitios donde quieren construir sus objetivos y definir sus comportamientos asociados a las localizaciones elegidas. El lugar se define como una unidad espacial y se le relaciona con la utilización de los sentidos. Crean vínculos entre uno o más individuos para así posicionarse en el espacio elegido.

Manipulación

En el proceso del juego escénico, la acción de manipular los comportamientos de los actores viene marcada por las direcciones de los responsables del hecho teatral, con el fin de llegar a los intereses particulares de la escena y que van asociados a las emociones del actor y a lo que acontece en el espacio. La manipulación influye de manera concreta en las acciones y en el pensamiento del sujeto. Se manipulan espacios, objetos e individuos para servir a los intereses que la escena requiere.

Paisaje

Todo lo que una persona domina con sus ojos, es paisaje. Puede ser lo urbano, lo natural, lo que ha construido el hombre. Todo lo que es una extensión vista desde un lugar y que puede considerarse espectáculo. Es una representación gráfica de una extensión donde va implícita la observación por parte de un individuo y el objeto observado. En las sesiones se construyen imágenes que se han generado e intervenido desde el paisaje y que quedan en la retina de los individuos que lo han compuesto y creado como soporte de obra.

Partitura escénica

Para poner en pie una idea se necesita conocer las acciones con las que deseas llevarla a cabo, enfocarla en una dirección concreta, saber cómo la quieres transmitir y con quienes la deseas componer. Estas líneas crean unos vínculos y unas circunstancias que obligan a construir una red de acciones con las que se van creando las «partituras de acciones». Con ellas se pondrán en pie las ideas buscadas y encontradas.

Plástica escénica

Todo lo que las artes plásticas crean para el escenario se engloba dentro del concepto de plástica escénica: audiovisuales, iluminación, sonoridad, indumentaria, objetos, decorados, palabras y movimiento. En la actualidad, el cuerpo humano, con sus gestos y su composición en el espacio, pertenece también a este apartado.

Polisemia

Cuando una palabra o una imagen tiene más de un significado y puede representar varios conceptos a la vez. En cada sesión se producen imágenes con variedad de significados, siendo los espectadores los que organizan el mensaje recibido y crean su propia lectura.

Posdramático

Es un término acuñado en los años 60 para describir lo que acontecía en el hecho teatral en la Europa de esa década. A partir de ese momento, el texto deja de ser el elemento principal de la representación para desplazar el interés a los demás elementos que constituyen la puesta en escena.

El teatro posdramático está esencialmente, aunque no de manera exclusiva, ligado al ámbito del teatro intencionadamente experimental y dispuesto artísticamente al riesgo. La frontera entre el teatro establecido y la escena vanguardista es en gran medida real, de hecho, en aquel se encuentran continuamente fenómenos de esta y pueden llegar a clarificar el paradigma posdramático¹⁰.

Pretexto

Es una razón o un argumento para justificar una acción. Se puede asociar con la «excusa».

Es una excusa falsa, o verdadera, o causa simulada en apariencia. No todas las excusas son pretextos, ni estos son todas excusas. Justificación, pretexto, exculpación, defensa, todos sinónimos de disculpa.

La mayoría de las acciones que se producen en cada sesión de trabajo se encuentran apoyadas y creadas por diferentes excusas, pretextos o disculpas para que los actores puedan iniciar a través del movimiento su actividad creativa en el espacio escénico señalado.

Profanación

Es el uso irresponsable o irrespetuoso de cosas, objetos, edificios, instituciones e incluso de personas a las que se considera sagradas.

¹⁰ Lehmann, Hans-Thies. *Teatro posdramático*. Murcia: Cendeac, 2013. p. 48.

Sinónimos: blasfemia, degradación, deshonra, escarnio, irreverencia, perjurio, sacrílego, violación¹¹.

Ritual

El ritual es un conjunto de prácticas que forman parte de una liturgia y que se establecen como culto en espacios reconocidamente sagrados. En estas prácticas, la música, el gesto, el canto, el movimiento, el tiempo y el espacio son los elementos que regulan las acciones que conforman las ceremonias. En nuestras sesiones, el cambio de ropa es el rito con el que el espacio y el actor quedan integrados en el culto, que no es otra cosa que la construcción de acciones escénicas.

Sesión

Es el tiempo que se establece para trabajar o impartir unos conocimientos y procesos de investigación en un determinado espacio y con creativos de diferentes disciplinas artísticas¹². El número de sesiones corresponderá a los objetivos que se quieran desarrollar para el entendimiento de las distintas materias espaciales con las que se organiza este periodo de tiempo.

En cada sesión de trabajo hay un compendio de objetivos, fases, desarrollos, búsquedas y actividades que harán que el artista interdisciplinar llegue a sentirse parte consciente de la escenografía, y que por medio de los distintos recursos que conlleva la improvisación, adquiera el sentido de su visualización en el espacio escénico, creando su propia poesía y la consciencia de que el objetivo está siendo organizado por sí mismo.

Simulacro

Aunque las acciones que se producen en las sesiones surgen de las improvisaciones y son únicas, en ocasiones algunas acciones se imitan desde los sucesos reales, bien sea para reorganizarlos con otros significados o para que no puedan ocurrir.

¹¹ <<http://es.thefreedictionary.com/profanación>>. (Consultada el 2-2-2017).

En su origen, la profanación tenía relación con el espacio y así se designaba al territorio que se ubicaba fuera del recinto sagrado, que estaba desplazado y se utilizaba para los objetos que no se usaban con fines sagrados.

En el sentido más estricto, «profano» significa tratar un objeto, un lugar o una persona sagrada sin el respeto que merece, o también negar la consideración debida a los que no son dignos de ella [...], es maltratar gravemente a quien merece respeto; es injuriar a quien debe ser honrado; es agraviar a quien es honorable.

Se profana todo aquello que debe ser objeto de culto o renovación.

Hernández Guerrero, José A. *Las palabras de moda*. Cádiz: Universidad de Murcia, Universidad de Cádiz, 2.a ed. 2006. p. 371.

¹² Del latín *sessio*, una **sesión** es un **período temporal ocupado por una cierta actividad**. Esto quiere decir que, durante una determinada sesión, se llevan a cabo una serie definida de tareas.

Sesión es, por otra parte, cada una de las **funciones** de cine o **teatro** que tienen lugar en un mismo día, pero en distintos horarios. En este caso, la noción se utiliza como sinónimo de función

Autores: Julián Pérez Porto y Ana Gardey. Publicación: 2010. Actualización: 2012.

Definición de sesión: <http://definicion.de/sesion/>.

6.1. TERMINOLOGÍAS APLICADAS A LA ACCIÓN CREATIVA

Recursos compositivos, capturar el movimiento, captar el momento, romper la escena, técnica, el otro cuerpo, recreación, estudiar, cuerpo mimador, dispositivo, intervención, pedagogía teatral, orden, participación transformativa, interconexión, mapas, ley del tiempo, equilibrio, energía creadora, pulso instintivo, romper reglas, sintaxis, equilibrio, peso, pulso instintivo, ubicación, forma, aislamiento, robo, profundidad, selección, permanencias, voz y movimiento, surgir la actividad, dinámicas de la naturaleza, alteraciones rítmicas, modulaciones y melodías, arquitectura, contexto, dirección visual, profundidad, selección participativa, tamaño, exposiciones, resultados, simultaneidad, concordancia, categorizar, visibilidad, multisensorial, asociación, paz, estímulos, estrategias de juego, saber jugar, contextos, interacciones, emergencias, movimientos naturales de vida, cuerpo de palabras, olor, surgir actividades, puesta en escena, efectos de adaptación, actividades de creación, actante, entrenamiento, cuerpo y espacio, establecer objetivos, creencias, honestidad en las creencias, valores propios, nuevas formas, objeto y representación, límites y espacio, intenciones y relaciones, estrategias de actuación, análisis de movimientos, artefacto, sentido, inmaterial, bocetos y argumentos, partitura espacial, posiciones y utilidades, corazón del proceso, energías y concesiones, límites y espacio, visualizar, verbalizar, virtualidad, arte como artificio, consciente, poética personal, performance y personaje, experiencias propias, intersecciones de lenguajes, personaje y composición, textual e imagen, dramaturgia sonora, experimentación, físico, nerviosismo, textualidades, hierofanía, sistemas de comunicación, formatización, identidad, espejismos, calentamiento, antecedentes y recursos, objeto habitado, cuerpo descriptivo, experiencia, expresividad, significado y forma, contenido temático, cambio, rito, sagrado y profano, rigidez, instrucciones de uso, aprendizaje, compromiso, texto y contexto, profanación y utilidad, comportamiento anular, acción agresiva, contexto y tecnología, alto, naturalismo, falsedad, performatividad, género e identidad, comportamiento, sosiego, estados de afirmación, semiótica del espacio, verdad, conformidad, continuo, movimiento lúdico, poesía, decisión analítica, deformidad, viaje, espacio político, acción deformada, dinámica de acción, absurdo, decorado verbal, aire, representación, drama y forma, texto e ilusión, nunca hay reglas fijas, decorados, gestos, realidad concreta, personaje y disfraz,

suprematismo, concretismo, drama y acción, acción e ilusión, invisible y real, teatro activo, informal, teatro imposible, creación colectiva, alivio, lugares de conflicto, relato, animación, figura fondo, tránsito y ficción, indicaciones escénicas, actitud, teatro sin teatro, manipulación espacial, body art, arquetipo, punto de vista, biomecánica, tipologías espaciales, simulación, entrenamiento, dispositivo escénico, situación y discurso, espacios organizados, lugares y no lugares, lo no dicho, expectativas, independencia, proceso, imaginería visual, zonas, entornos, superficies, conexiones, producción, procesos plásticos, sociedad del espectáculo, cadencias, color, entornos, resistencias, espacios colaborativos, plástica social, arte como creencia, tipologías, configuración espacial, material acústico, dependencia espacial, ejercicio crítico, mirada artística, mito y ritual, capacidad, corporización, la palabra como material acústico, fe, comunidad social, cada hombre es un artista, honestidad, arte como artificio, recreación, objetividad, dirección, dramaturgismo, visualizar, la cultura como performance, tipologías, recolección, sublimación, pulsión, cuerpos extraños, telones pintados, obstáculos, personalidad narcisista, espacios de conflicto, lugar específico, estructuras visuales, heterogeneidad, incidente, presencia escénica, vínculo, circunstancias, objetivos, percance, imprevisible, metonimia, espacios de conflicto, límites del cuerpo,, laboratorio del gesto, estructuras de actuación, ambientes, condiciones de estilo, teatro de creación, estrategias, grotesco, indagación, recreación, éxodos, centrípeto, juego sensorial, reaprender, multiplicación del ser, presencia, disciplina, tensión, revolución, verdadero sentido, percepción y reflexión, recinto, rostro, ritmo vital, desgarró, desnudez, civilización, metamorfosis, hemorragias, religión, organicidad, pulsación, violencia, lamentación, placer estético, comportamientos codificados, personalidad, búsqueda de la expresión, cuerpo extracotidiano, estética del riesgo, identidad escénica, etc.¹².

Texto y contexto visual
Posgrado de Artes
Escénicas de la UPV/EHU
Leioa, 2015



¹² Palabras, frases, conceptos y catálogos de ideas que aparecen constantemente en casi todas las sesiones de trabajo. Pertenecen a un glosario más generalizado y presentan los campos de estudio de las disciplinas creativas con las que trabajan los cuerpos en el espacio.

CAPÍTULO 7

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS



7.1. BIBLIOGRAFÍA

- AA. VV. *L'Avant-Garde et la marionnette*. PUCK 1. París: Institut International de la marionnette/L'Age d'Homme, 1988.
- AA. VV. *Les plasticiens et les marionnettistes*. PUCK 2. París: Institut International de la marionnette/L'Age d'Homme, 1989.
- Adrados, Francisco Rodríguez, José María Díez Borque, y Luciano García Lorenzo, eds. *Semiología del teatro*. Ensayos/Planeta de lingüística y crítica literaria 39. Barcelona: Editorial Planeta, 1975.
- Agamben, Giorgio, Flavia Costa, y Edgardo Castro. *Profanaciones*. 1.ª ed. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2005.
- Aicher, Olt, y Martin Krampen. *Sistema de signos en la comunicación visual*. Barcelona: Gustavo Gili, 1979.
- Almendro, Manuel. *Psicología del caos*. Vitoria-Gasteiz: Ediciones La Llave, 2002.
- Alpern, N. *Los procesos sensoriales*. Barcelona: Herder, 1976.
- Appia, Adolphe. *L'oeuvre d'art vivant*. Genève: Atar, 1921.
- Argan, Giuio Carlo. *Revival en las artes plásticas: la arquitectura el cine y el teatro*. Barcelona: Gustavo Gili, 1977.
- Arias de Cossío, Ana M. *Dos siglos de escenografía en Madrid*. Omnibus. Madrid: Mondadori, 1991.
- Aristóteles. *Poética*. Sevilla: Padilla Libros, 1993.
- Arnheim, Rudolf. *Nuevos ensayos sobre psicología del arte*. Alianza forma 87. Madrid: Alianza, 1989.
- Arnheim, Rudolf. *El Pensamiento visual*. Paidós Estética 7. Barcelona: Paidós, 1986.
- Arnheim, Rudolf, y María Luisa Balseiro. *Arte y percepción visual: psicología del ojo creador: nueva versión*. 12.ª Ed. 1994. Alianza forma 3. Madrid: Alianza, 1979.

- Arregui, Juan P. *Hacia una historiografía del espectáculo escénico: artes del espectáculo, escénicas y performativas : esbozos teóricos y disciplinares*. 1.^a ed. Debate 21. Madrid: Asociación de Directores de Escena de España, 2015.
- Artaud, Antonin. *Textos revolucionarios: 1923-1946*. Colección El hombre y su mundo 13. Argentina: Calden, 1972.
- Artaud, Antonin. *Mensajes revolucionarios*. 3.^a ed. 2002. Madrid: Fundamentos, 1973.
- Artaud, Antonin, Enrique Alonso, y Francisco Abelenda. *El teatro y su doble*. 2.^a reimpresión, junio 1983. Barcelona: Edhasa, 1978.
- Artaud, Antonin, y Jerzy Grotowski. *Tres piezas cortas de Antonin Artaud & Artaud y el teatro de la crueldad por Jerzy Grotowski*. Madrid: Editorial Fundamentos, 1972.
- Artaud, Antonin, Victor Goldstein, y Esteban Ierardo. *El arte y la muerte; otros escritos*. Buenos Aires: Caja Negra, 2005.
- Artiles, Freddy. *La maravillosa historia del teatro universal*. La Habana: Gente Nueva, 1989.
- Aslan, Odette. *El actor en el siglo xx. Evolución de la técnica. Problema ético*. Barcelona: Editorial G. Gili, 1979.
- Augé, Marc. *Los «no lugares»: espacios del anonimato: una antropología de la sobremodernidad*. 10.^a reimpresión, abril 2008. Barcelona: Gedisa, 2001.
- Aznar Almazán, Sagrario. *El arte de acción*. Arte Hoy 7. Hondarribia (Guipuzcoa): Nerea, 2000.
- Bablet, Denis. *Edward Gordon Craig*. París: L'Arche, 1962.
- Bablet, Denis. *Esthétique Générale du décor de théâtre de 1870 a 1914*. París: Centre National de la Recherche Scientifique, 1965.
- Bablet, Denis, René Allio, y Jean Jacquot. *Le Lieu théâtral dans la société moderne*. 2.^a ed. 1978. París: Centre National de la Recherche Scientifique, 1966.
- Bablet, Denis. *La mise en scène contemporaine, 1889-1914*. París: La Renaissance du Livre, 1968.
- Bablet, Denis. *Les révolutions scéniques du xxe siècle*. París: Societe internationale d'art xxe siècle, 1975.
- Bablet, Denis, y Jean Jacquot. *Les voies de la création théâtrale*. 15 vols. Collection Arts du spectacle. París: Centre National de la Recherche Scientifique, 1979.

- Bachelard, Gastón. *La poética del espacio*. 2.^aed. México: Fondo de Cultura Económica, 1975.
- Banu, Georges, Ubersfeld, Anne, y Piens, Bernard. *L'espace théâtral: recherches dans la mise en scène d'aujourd'hui*. Acuatité des arts plastiques 45. París: Centre National de la Recherche Scientifique, 1979.
- Barañano Letamendía, Kosme María de. *Criterios sobre la Historia del Arte*. Bilbao: Rekalde, 1993.
- Barker, Howard, Élisabeth Angel-Perez, y Vanasay Khamphommala. *La mort, l'unique et l'art du théâtre*. Besançon: Les Solitaires intempestifs, 2008.
- Barro, David. *Antes de ayer y pasado mañana o lo que puede ser pintura hoy = The day before yesterday and the day after tomorrow or What can be painting today*. Santiago de Compostela: Dardo, 2009.
- Barthes, Roland. *Introducción al análisis estructural de los relatos*. Barcelona: Paidós, 1985.
- Batiste, Jaume. *La escenografía*. Barcelona: La Galera, 1991.
- Battcock, Gregory. *La idea como arte: documentos sobre el arte conceptual*. Colección punto y línea. Barcelona: Gustavo Gili, 1977.
- Baudrillard, Jean. *El sistema de los objetos*. 3.^a ed. 1985. México: Siglo Veintiuno Editores, 1969.
- Bauhaus Archiv, and Magdalena Droste. *Bauhaus: 1919-1933*. Köln: Benedikt Taschen Verlag, 1993.
- Béhar, Henri. *Sobre el teatro dadá y surrealista*. Breve Biblioteca de Respuesta 19. Barcelona: Seix Barral, 1971.
- Beneyto Pérez, Juan. *El color del cristal: mecanismos de manipulación de la realidad*. Colección Medios. Madrid: Pirámide, 1982.
- Berenson, Bernard. *Estética e historia de las artes visuales*. 2.^a reimpresión. Breviarios del Fondo de Cultura Económica 115. México: Fondo de Cultura Económica, 1956.
- Bettetini, Gianfranco. *Producción significativa y puesta en escena*. 3.^a ed. 1977. Barcelona: G. Gili, 1975.
- Beuys, Joseph, y Werner Schade. *Joseph Beuys: Early Watercolors: With an Introductory Essay*. Munich: Schirmer Art Books, 1998.
- Bitz, Katharina, y (Spain) Sala de Arte Santander (Madrid). *All the world's a stage: works from the Goetz collection*. Madrid: Fundación Banco Santander. TF Editores, 2015.

- Blanco, Paloma, y A.F.R.I.K.A. Gruppe, eds. *Modos de hacer: arte crítico, esfera pública y acción directa*. 1.^a ed. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2001.
- Blázquez Mateos, Eduardo. *Espacio escénico y representación simbólica: atlas escenoplástico*. 1.^a ed. Artes Escénicas 5. Madrid: OMM Press, 2016.
- Blasco Castiñeyra, Selina, ed. *Investigación artística y universidad: materiales para un debate*. Madrid: Ediciones Asimétricas, 2013.
- Boal, Augusto. *Técnicas latinoamericanas de teatro popular*. Buenos Aires: Corregidor, 1975.
- Bodenmann-Ritter, Clara, y José Luis Arántegui. *Joseph Beuys, cada hombre, un artista: conversaciones en Documenta 5-1972*. 3.^a ed. 2005. La balsa de la Medusa 72. Madrid: Visor, 1995.
- Boden, Margaret A. *La mente creativa: mitos y mecanismos*. Barcelona: Gedisa, 1994.
- Bogart, Anne. *Antes de actuar: la creación artística en una sociedad inestable*. Barcelona: Alba, 2015.
- Bogart, Anne, Michael Bigelow Dixon, y Joel A. Smith. *Los puntos de vista escénicos: movimiento, espacio dramático y tiempo dramático*. 1.^a ed. Debates 14. Madrid: Asociación de Directores de Escena de España, 2007.
- Bouissac, Paul. *La mesure des gestes: prolégomènes à la semiotique gestuelle*. La Haya: Mouton, 1973.
- Braun, Edward. *El director y la escena: del naturalismo a Grotowski*. Serie "La escena" 1. Buenos Aires: Ed. Galerna, 1986.
- Breyer, Gastón A. *Teatro: el ámbito escénico*. Enciclopedia de teatro. Ensayo 4. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1968.
- Brook, Peter. *El espacio Vacío*. Barcelona : Península, 1973.
- Brook, Peter. *Provocaciones: 40 años de experimentación en el teatro (1946-1987)*. Buenos Aires: Ed. Fausto, 1987.
- Brook, Peter, and Gema Moral Bartolomé. *La puerta abierta: reflexiones sobre la interpretación y el teatro*. Barcelona: Alba, 1997.
- Brecht, Bertolt. *El compromiso en literatura y arte*. 2.^a ed. 1984. Historia, ciencia, sociedad 102. Barcelona: Ediciones Península, 1973.

- Brecht, Bertold. *Escritos sobre teatro (tomo 2): selección de Jorge Hacker*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1983.
- Brecht, Bertolt, y José M Carandell. *El pequeño organon para el teatro escrito en 1948*. Los Libros del escrutinio 1. Granada: Don Quijote, 1983.
- Brook, Peter. *El espacio vacío: arte y técnica del teatro*. 3.^a ed. 1973. Barcelona: Península, 1968.
- Brugger, Ilse. *Teatro alemán expresionista*. 1959 ed. Colección Panoramas del siglo xx. Buenos Aires: La Mandrágora, 1956.
- Burnett, Kate, Peter Ruthven Hall, Phylidia Shaw, y Keith Allen. *Make Space! Design for Theatre and Alternative Spaces /Kate Burnet; Peter R. Hall, Ed. by Phylidia Shaw; Keith Allen. Make Space 2*. Londrés: Society of British Theatre Designers, 1994.
- Burzynski, Tadeusz, y Osinski, Zbigniew. *Le Laboratoire de Grotowski*. Genève. Varsovia: Interpress, n. d.
- Cameron, Julia. *El camino del artista. Un curso de descubrimiento y rescate de tu propia creatividad*. 5.^a ed., septiembre 2014. Madrid: Aguilar, 2011.
- Caniggia, Gianfranco, Gian Luigi Maffei, Margarita García Galán, y Giuseppe Campos Venuti. *Tipología de la edificación: estructura del espacio antrópico*. Madrid: Celeste, 1995.
- Capdevila, Ester, y Museu d'Art Contemporani (Barcelona), eds. *Ideas recibidas: un vocabulario para la cultura artística contemporánea*. Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 2009.
- Careri, Francesco. *Walkscapes: el andar como práctica estética, walking as an aesthetic practice*. 1ª edición, 6ª impresión. Land & scape series 1. Barcelona: Gili, 2009.
- Castri, Massimo, y María Romero. *Por un teatro político: Piscator, Brecht, Artaud*. Colección Manifiesto, Serie Teoría y Crítica 76. Madrid: Akal, 1978.
- Centeno, Enrique. *La escena española actual: crónica de una década, 1984-1994*. Serie Crónicas 1. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, 1996.
- Centro de Documentación de Títeres de Bilbao. *Cuerpos en el espacio*. PUCK 4. Bilbao: Centro de Documentación de Títeres, 1991.
- Chevrier, Jean-François, Elia Pijollet, y Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. *Formas biográficas: construcción y mitología individual: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 27 de noviembre de 2013-31 de marzo de 2014*. Madrid: Siruela, 2013.

- Cirlot, Juan Eduardo. *El mundo del objeto a la luz del surrealismo*. Barcelona: Anthropos, 1986.
- Cogniat, Raymond. *Les décorateurs de théâtre: cinquante ans de spectacles en France*. París: Librairie Théâtrale, 1955.
- Copeau, Jacques, y Blanca Baltés. *Hay que rehacerlo todo: escritos sobre el teatro de Jacques Copeau*. 1.^a ed. Teoría y Práctica del Teatro 19. Madrid: Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España, 2002.
- Copeau, Jacques, y Juan Antonio Hormigón. *Investigaciones sobre el espacio escénico*. Vol. 4. De Comunicación, Serie A. Madrid: Alberto Corazón, 1970.
- Cornide, José María. *El diseño lumínico en la escena teatral*. Buenos Aires: Memphis, 1997.
- Courtet, Catherine, Mireille Besson, Françoise Lavocat, Alain Viala, Olivier Py, Agence nationale de la recherche (France), y Festival d'Avignon. Eds. *Corps en scènes: [actes des Rencontres recherche et création, 9 et 10 juillet 2014]*. París: CNRS, 2015.
- Craig, Edward Gordon. *El arte del teatro*. México: Grupo Editorial Gaceta, 1987.
- Craig, Edward Gordon, Manuel F. Vieites, y Juan Antonio Hormigón. *Del arte del teatro, hacia un nuevo teatro*. 1.^a ed. marzo 2011. Teoría y práctica del Teatro 33. Madrid: Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España, 2011.
- Craig, Edward Gordon, y Manuel F. Vieites. *Un teatro vivo: El teatro en marcha; Escena*. 1.^a ed. marzo 2012. Teoría y práctica del teatro 34. Madrid: Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España, 2012.
- Cruciani, Fabrizio, y Margherita Pavia. *Arquitectura teatral*. 2.^a ed. 2013. Colección Escenología 25. México DF: Grupo Ed. Gaceta, 1994.
- Csikszentmihalyi, Mihaly. *Creatividad: el flujo y la psicología del descubrimiento y la invención*. Barcelona: Paidós, 1998.
- Czertok, Horacio, y Cora Herrendorf. *Odin teatret (tercer teatro)*. Revista Cultura 8, 1978.
- Danto, Arthur Coleman. *El abuso de la belleza: una estética del concepto del arte*. Paidós Estética 37. Barcelona: Paidós, 2005.
- Davies, Gill. *Create Your Own Stage Effects*. London: A. & C. Black, 1999.

- Davis, Tony. *Escenógrafos: artes escénicas*. Barcelona: Océano, 2002.
- Desuché, Jacques. *La técnica teatral de Bertolt Brecht*. Colección Libros Tau 11. Barcelona: Oikos-Tau, 1966.
- Degaine, André. *Histoire du théâtre dessinée: de la préhistoire a nos jours, tous les temps et tous les pays*. París: A-G Nizet, 1992.
- Dennis, Anne. *El cuerpo elocuente: la formación física del actor*. 1.ª ed. Colección Arte / Teoría Teatral 202. Madrid: Fundamentos, 2014.
- Didi-Huberman, Georges. *El hombre que andaba en el color*. Madrid: Abada, 2014.
- Diego Otero, Estrella de. *No soy yo: autobiografía, «performance» y los nuevos espectadores*. El Ojo del tiempo/Siruela 54. Madrid: Ediciones Siruela, 2011.
- Diego, Rosa de, y Eneko Lorente. *Teatro y cine: textos y miradas*. Bilbao: Universidad del País Vasco, 2011.
- Diego, Rosa de, y Lydia Vázquez, eds. *La Máquina escénica: drama, espacio, tecnología*. Gipuzkoa: Universidad del País Vasco, Servicio Editorial, 2000.
- Doerner, Max, y Thomas Hoppe. *Los materiales de pintura y su empleo en el arte*. 7.ª ed. Barcelona: Reverté, 1998.
- Domenech, Ricardo. *El teatro hoy*. Madrid: Edicusa, 1966.
- Domenech Rico, Fernando, Juan Antonio Hormigón, Franco Fido, Mario Baratto, y Danièle Aron. *Goldoni: mundo y teatro: ensayos*. Debate 4. Madrid: Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España, 1993.
- Dondis, Donis A. *La sintaxis de la imagen: introducción al alfabeto visual*. 2012 23.ª tirada. Barcelona: Editorial G. Gili, 1976.
- Dorfles, Gillo. *Naturaleza y artificio*. 1972 ed. Palabra en el tiempo 75. Barcelona: Lumen, 1971.
- Duque, Félix. *Arte público y espacio político*. Arte y Estética 61. Madrid: Akal Ediciones, 2001.
- Eco, Umberto. *Obra abierta*. 1.ª ed. Barcelona: Editorial Ariel, 1984.
- Eco, Umberto. *Los límites de la interpretación*. Ensayo Palabra en el Tiempo 214. Barcelona: Lumen, 1992.
- Eco, Umberto. *La estrategia de la ilusión*. 3.ª ed. Palabra en el tiempo 164. Barcelona: Lumen, 1999.

- Eco, Umberto. *Tratado de semiótica general*. 1977 ed. Palabra en el tiempo 142. Barcelona: Lumen, 1976.
- Eda Cufer en Emil Hvratin (último), Josette Féral, Erwin Jans, Jan Kot, Mira Rafalowicz, Marianne Van Kerkhovwn, Norman Frisch, *et al.* *Theaterschrift. A propos de dramaturgie*. 5-6. Bruselas: Theaterschtift, 1994.
- Edström, Per. *Why Not Theaters Made for People?* Värmdö: Arena Theatre Institute, 1990.
- Ewing, William A. *El cuerpo: fotografías de la configuración humana*. Madrid: Siruela, 1996.
- Fernández Arenas, José, ed. *Arte efímero y espacio estético*. 1.ª edición, Palabra plástica 10. Barcelona: Anthropos, 1988.
- Ferrando, Bartolomé. *Arte y cotidianeidad hacia la transformación de la vida en arte*. Árdora exprés 27. Madrid: Árdora Ediciones, 2012.
- Fischer-Lichte, Erika. *Estética de lo performativo*. 2.ª ed. 2014, Estética. Madrid: Abada, 2011.
- Fohr, Romain, ed. *Du décor à la scénographie anthologie commentée de textes sur l'espace scénique*. Montpellier: l'Entretemps, 2014.
- Gage, John. *Color y cultura: la práctica y el significado del color de la antigüedad a la abstracción*. Madrid: Siruela, 1993.
- Garre, Sol, y Itziar Pascual. *Cuerpos en escena*. 1.ª ed. Colección Arte; Serie Teoría Teatral 175. Madrid: Fundamentos, 2008.
- Giedion, Sigfried. *La mecanización toma el mando*. Barcelona: Gustavo Gili, 1978.
- Gillam Scott, Rober. *Fundamentos del diseño*. 1.ª ed. Buenos Aires: Leru, 1975.
- Goethe, Johann Wolfgang von, y Javier Arnaldo. *Teoría de los colores*. Murcia: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia, 1999.
- Goldberg, RoseLee, y Hugo Mariani. *Performance art: desde el futurismo hasta el presente*. Barcelona: Destino, 1996.
- Gómez Valera, José Antonio. *Historia visual del escenario*. Madrid: La Avispa, 2000.
- Gombrich, Ernst H., Julián Hochberg, y Max Black. *Arte, percepción y realidad*. Barcelona: Paidós, 1996.

- Grande Rosales, María Ángeles. *La noche esteticista de Edward Gordon Craig: poética y práctica teatral*. Colección anexos de la revista teatro 5. Alcalá de Henares: Servicio de Publicaciones, Universidad de Alcalá de Henares, 1997.
- Greimas, A. J. *Sémiotique narrative et testuelle*. París: Larousse, 1973.
- Griffiths, Trevor R., ed. *Stagecraft: The complete guide to theatrical practice*. 2.ª ed. Oxford: Phaidon, 1990.
- Grotowski, Jerzy. *Teatro de laboratorio*. 1980 ed. Barcelona: Tusquets, 1975.
- Grotowski, Jerzy, y Margo Glantz. *Hacia un teatro pobre*. 2.ª ed. 2009. Madrid: Siglo XXI, 1970.
- Graells, A. R. *El lugar del espectáculo*. Arquitectura teatral en España. Barcelona: MOPU, 1985.
- Griffero, Ramón. *La dramaturgia del espacio*. Chile: Frontera Sur, 2011.
- Grosenick, Uta. *Art now. La nueva guía con 136 artistas contemporáneos internacionales*. Vol. 2. Köln: Taschen, 2005.
- Grosenick, Uta, Jens Asthoff, Hans Werner Holzwarth, y Cecilia Alemani. *Art now*. Vol. 3. Köln: Taschen, 2005.
- Guardia, Manuel, y Raúl Alonso. *Técnicas de construcción, ornamentación y pintura de decorados*. Madrid: Instituto Oficial de Radio y Televisión, 1985.
- Guasch, Ana María. *El arte último del siglo xx: del posminimalismo a lo multicultural*. 1.ª reimpresión de 2001. Alianza forma 145. Madrid: Alianza Ed., 2000.
- Guerrero Zamora, Juan. *Historia del teatro contemporáneo*. Vol. 1. Barcelona: Juan Flors, 1961.
- Guidicelli, Carole, y Institut international de la marionnette, eds. *Surmarionnettes et mannequins: Craig, Kantor et leurs héritages contemporains*. La main qui parle. Lavérune (Charleville-Mézières): L'Entretemps; Institut International de la Marionnette, 2013.
- Hainaux, René. *Le décor de théâtre dans le monde depuis 1935*. París: Elsevier, 1956.
- Hasegawa, Masaaki. *Sí, eres creativo: técnicas para potenciar tu creatividad*. 2.ª ed. 2016. Sevilla: Advook, 2015.
- Heartney, Eleanor, y Gemma Deza Guil. *Arte & hoy*. Reimpresión 2013. Londres: Phaidon, 2008.

- Heffner, Hubert C., Samuel Selden, y Hunton D Sellman. *Técnica teatral moderna*. 1.^a ed. Buenos Aires: Eudeba SEM, 1968.
- Heller, Eva, y Joaquín Chamorro Mielke. *Psicología del color: cómo actúan los colores sobre los sentimientos y la razón*. 6.^a tirada, enero de 2007. Barcelona: Gustavo Gili, 2004.
- Henri, Adrian. *Total Art. Environments, Happenings and Performance*. Londres: Thames and Hudson Ltd., 1974.
- Hodgson, J., E. Richards, y Agustín Gil Lasierra. *Improvisación: (para actores y grupos)*. Madrid: Fundamentos, 1981.
- Hogbin, Stephen. *Appearance & Reality: A Visual Handbook for Artists, Designers and Makers*. Bethel, CT: Cambium Press, 2000.
- Holzwarth, Hans Werner, y John Beeson. *Art now. Vol. IV: una cuidada selección de los artistas más apasionantes de hoy = un catalogo aggiornato degli artisti = uma cuidada selecçao dos artistas contemporâneos mais interessantes Vol. IV : una cuidada selección de los artistas más apasionantes de hoy = un catalogo aggiornato degli artisti = uma cuidada selecçao dos artistas contemporâneos mais interessantes*. Köln: Taschen, 2013.
- Holovatuck, Jorge. *Unipersonales teatrales: herramientas para la propia creación y montaje*. Colección Idearios Teatrales. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Editorial Atuel, 2014.
- Hormigón, Juan Antonio. *Meyerhold I - II: textos teóricos*. Madrid: Alberto Editor, 1970.
- Hormigón, Juan Antonio de. *Del personaje literario-dramático al personaje escénico*. 1.^a Ed. Teoría y práctica del Teatro 29. Madrid: Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España, 2008.
- Hormigón, Juan Antonio de. ed. *La profesión del dramaturgista*. 1.^a ed. Debate 17. Madrid: Asociación Directores de Escena, 2011.
- Hormigón, Juan Antonio de. *El legado de Brecht*. 1.^a ed. Debate 19. Madrid: Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España, 2012.
- Hormigón, Juan Antonio, y Asociación de Directores de Escena. *Trabajo dramático y puesta en escena*. 2.^a ed. Vol. II. Teoría y práctica del Teatro 2. Madrid: Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España, 2002.
- Hormigón, Juan Antonio. *Trabajo dramático y puesta en escena*. 2.^a ed. Vol. I. Teoría y práctica del Teatro 2. Madrid: Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España, 2002.

- Huerta Carvo, Javier. *El teatro medieval y renacentista*. Lectura Crítica de la Literatura Española 4. Madrid: Playor, 1984.
- Humphrey, Caroline, y Piers Vitebsky. *Arquitectura sagrada: la expresión simbólica de lo divino en estructuras, formas y adornos*. Barcelona: Debate, 1997.
- Instituto de relaciones culturales con el exterior. *Bauhaus*. Stuttgart: Instituto de relaciones culturales, 1976.
- Irvin, Polly, y Jesús Casado Rodrigo. *Directores: artes escénicas*. Barcelona: Océano, 2002.
- Jennings, Simón. *Manual del color para el artista*. 1.^a ed. Barcelona: Blume, 2005.
- Jones, Amelia, y Tracey Warr. *El cuerpo del artista*. Reimpreso en 2010. Londres: Phaidon, 2006.
- Jenny, Peter. *La mirada creativa*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2013.
- Kandinski, Wassili. *De lo espiritual en el arte*. México: Premia, 1981.
- Kandinski, Wassili. *Cursos de la Bauhaus*. 3.^a reimpresión 1991. Madrid: Alianza, 1983.
- Kandinski, Vasili. *Punto y línea sobre el plano: contribución al análisis de los elementos pictóricos*. 7.^a ed. Barcelona: Barral, 1984.
- Kantor, Tadeusz. *El teatro de la muerte*. 4.^a ed. Buenos aires: Ediciones de la Flor, 2004.
- Kaprow, Allan, Armando Montesinos, y David García Casado. *La educación del des-artista: seguida de Doctor MD*. Árdora Exprés 22. Madrid: Ediciones Árdora, 2007.
- Keller, Max, and Johannes Weiss. *Light Fantastic: The Art and Design of Stage Lighting*. New York: Prestel, 1999.
- Kestner-Gesellschaft. *Robert Wilson - Monuments*. Hannover: Kestner-Gesellschaft, 1991.
- Knébel, María Ósipovna. *La palabra en la creación actoral*. 1.^a ed. Colección Arte; Series Teatro 117. Andalucía: Editorial Fundamentos. Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, 1998.
- Koelnischer, Kunstverein. *Happening & Fluxus*. Stuttgart: Greven & Bechtold, 1971.
- Küppers, Harald. *Atlas de los colores*. Barcelona: Blume, 1979.

- La Casa Encendida. *Edward Gordon Craig. El espacio como espectáculo*. Madrid: La Casa Encendida, 2009.
- Lamers, Jan Joris, Ritsaert Ten Cate, Daniel Libeskind, Urs Troller, Robert Wilson, Achim Freyer, y Valentina Valentini. *Theaterschrift. L' Espace Écrit*. Bruselas: Theaterschrift, 1992.
- Larrañaga Altuna, Josu. *Instalaciones*. Arte Hoy 10. Hondarribia (Guipuzcoa): Nerea, 2001.
- Laver, James. *Drama, Its Costume & Décor*. London: Studio Publications, 1951.
- Le Breton, David, y Alejandro Madrid Zan. *Cuerpo sensible*. Santiago, Chile: Ediciones Metales Pesados, 2010.
- Le Breton, David, y Hugo Castignani. *Elogio del caminar*. 2.^a ed. Madrid: Siruela, 2015. <<http://www.digitaliapublishing.com/a/33982/>>.
- Lecoq, Jacques, Jean-Gabriel Carasso, Jean-Claude Lallias, Joaquín Hinojosa, y María del Mar Navarro. *El cuerpo poético: una pedagogía de la creación teatral*. 6.^a ed. 2014. Artes Escénicas. Barcelona: Alba Editorial, 2003.
- Lehmann, Hans-Thies. *Teatro posdramático*. Colección Ad Litteram 11. Murcia: CENDEAC, 2013.
- Leplat, Jacques. *La psicología ergonómica*. 1.^a edición. Barcelona: Oikos-Tau, 1985.
- Leroi-Gourhan, André. *El hombre y la materia*. Noesis de comunicación 7. Madrid: Taurus, 1988.
- Lista, Giovanni. *La scène futuriste*. Collection Arts du spectacle. París: Editions du Centre national de la recherche scientifique: 1989.
- López Antuñano, José Gabriel. *La escena del siglo XXI*. 1.^a ed. Serie Debate 22. Madrid: Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España, 2016.
- López Rodríguez, Fernando. *Espejismos de la identidad coreográfica: Estética y transformaciones de la Farruca. Estudio sobre la situación de las artes escénicas en España*. Libros de la Academia 2. Madrid: Academia de las Artes Escénicas de España, 2016.
- Mackintosh, Iain. *Architecture, Actor and Audience*. Theatre Concepts. London; New York: Routledge, 1993.
- Martínez Liceranzu, José Antonio, y Pedro Barea Monge. «El lugar del objeto en la obra de Tadeusz Kantor: "Wielopole-Wielopole"». Servicio Editorial, Universidad del País Vasco, 1994.

- Matta-Clark, Gordon, Robert Pincus-Witten, y Darío Corbeira, eds. *Construir-- o Deconstruir?: Textos Sobre Gordon Matta-Clark*. 1.ª ed. Focus 5. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2000.
- Maderuelo, Javier, Mario Gaviria, y Diputación, eds. *Desde la ciudad: Arte y naturaleza, Huesca, 1998. Actas*. Huesca: Diputación de Huesca, 1998.
- Macgowan, Kenneth, y William W Melnitz. *La escena viviente: historia del teatro universal*. 1.ª ed. Buenos Aires: Eudeba, 1966.
- Maldonado, Tomás. *Vanguardia y racionalidad: Artículos, ensayos y otros escritos: 1946-1974*. Colección Comunicación Visual. Barcelona: Gustavo Gili, 1977.
- Marchán Fiz, Simón. *Del arte objetual al arte de concepto, 1960-1974*. 5.ª ed. 1990. Arte y estética 4. Madrid, España: Akal, 1986.
- Marina, José Antonio. *Elogio y refutación del ingenio*. 1.ª ed. en Compactos, junio 2004. Compactos/Anagrama 343. Barcelona: Anagrama, 1992.
- Marina, José Antonio. *Teoría de la inteligencia creadora*. 5.ª ed. Colección Argumentos 145. Barcelona: Editorial Anagrama, 1993.
- Martini, Alberto. *Il Tetiteatro*. Milano: Electa, 1990.
- Melchinger, Siegfried. *El teatro en la actualidad*. Buenos Aires: Ediciones Galatea, 1958.
- Mello, Bruno. *Trattato di Scenotecnica*. Novara: Instituto Geográfico De Agostini, 1990.
- Merleau-Ponty, Maurice. *Fenomenología de la percepción*. Obras Maestras del Pensamiento 26. Barcelona: Planeta-Agostini, 1992.
- Meyerhold, V. E., y Agustín Barreno. *Teoría teatral*. 3.ª ed. Colección Arte serie Teatro 3. Madrid: Fundamentos, 1979.
- Meyerhold, V. E., y Edgar Ceballos. *El actor sobre la escena: Diccionario de práctica teatral*. 5.ª ed. 2005. Col. escenología 3. México: Universidad Autónoma Metropolitana: Grupo Editorial Gaceta, 1986.
- Meyerhold, Vsevolod, y Juan Antonio Hormigón. *Textos teóricos. Teoría y práctica del teatro 7*. Madrid: Asociación de Directores de Escena de España, 1992.
- Meyers, William. *Los creadores de imagen. Poder y persuasión en Madison Avenue*. Barcelona: Planeta, 1986.

- Micheli, Mario de. *Las vanguardias artísticas del siglo xx*. 2.^a ed. 1981. Alianza Forma 7. Madrid: Editorial Alianza, 1979.
- Millerson, Gerald. *Escenografía básica*. 1.^a ed. Media manuals. Madrid: Focal Press, 1987.
- Miró, Joan, Aina Bauzà, y Eva Cifre. *Joan Miró i el món d'Ubú: Ubu aux Baléares: de l'1 febrer al 16 d'abril de 2006*. Palma de Mallorca: Fundació Es Baluard, Museu d'Art Modern i Contemporani de Palma, 2006.
- Moles, Abraham A., y Elisabeth Rohmer. *Psicología del espacio*. Madrid: Ricardo Aguilera, 1972.
- Moles, Abraham A. *Teoría de los objetos*. 2.^a reimpresión. Barcelona: Gustavo Gili, 1975.
- Moure, Gloria, y Christian Boltanski. *Christian Boltanski: adviento y otros tiempos*. Santiago de Compostela: Ediciones Polígrafa; Centro Galego de Arte Contemporáneo, 1996.
- Munari, Bruno, y Francesc Serra i Cantarell. *Diseño y comunicación visual: contribución a una metodología didáctica*. Colección GG Diseño. Barcelona: G. Gili, 1996.
- Museu d'Art Contemporani de Barcelona, y Museu Colecção Berardo. *Un teatro sin teatro MACBA, Museu d'Art Contemporani de Barcelona, Museu Colecção Berardo, arte moderna e contemporânea*. Barcelona; Lisboa: MACBA; Fundação de Arte Moderna e Contemporânea-Colecção Berardo, 2007.
- Nemirovich-Danchenko, Vladimir Ivanovich, Bibicharifa Jakimziánova, Ángel Luis Encinas, y Jorge Saura. *En la senda de Stanislavski: escritos de Nemiróvich-Dánchenko*. 1.^a ed. Colección Arte; Serie Teoría Teatral 208. Madrid: Fundamentos Publicaciones de la RESAD, 2016.
- Nietzsche, Friedrich. *El nacimiento de la tragedia*. Madrid: Alianza Editorial, 1996.
- Nieva, Francisco. *Tratado de escenografía*. 1.^a edición. Colección Arte / Teoría Teatral 123. Madrid: Editorial Fundamentos, 2000.
- Novarina, Valère. *Lumières du corps*. París: POL, 2006.
- Nuttin, Joseph. *La motivación*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1977.
- Obrist, Hans Ulrich. "Mapping It out: An Alternative Atlas of Contemporary Cartographies". New York: Thames & Hudson, 2014. E6-4.

- Ocaña, María Teresa, y Museo Picasso, eds. *Picasso y el teatro: Parade, Pulcinella, Cuadro Flamenco, Mercure*. Barcelona: Museo Picasso: Adjuntament de Barcelona, Institut de Cultura: Ambit Serveis Editorials, 1996.
- Oliva, César, y Francisco Torres Monreal. *Historia básica del arte escénico*. Crítica y estudios literarios. Madrid: Cátedra, 1990.
- Osiński, Zbigniew. *Grotowski and his Laboratory*. New York: PAJ, 1986.
- Ors, Pablo J. d'. *Biografía del silencio: Breve ensayo sobre meditación*. 16.ª ed. 2016. Biblioteca de ensayo, 54. Serie menor. Madrid: Siruela, 2012.
- Oteiza, Jose de. *Quousque tandem ...!: ensayo de interpretación estética del alma vasca (con breve diccionario crítico comparado del arte prehistórico y el arte actual)*. 5.ª ed. Pamplona-Iruña: Pamiela, 1993.
- Panofsky, Erwin. *El significado en las artes visuales*. 6.ª ed. 1993. Alianza forma 4. Madrid: Alianza Editorial, 1979.
- Panofsky, Erwin, y Virginia Careaga. *La perspectiva como «forma simbólica»*. Barcelona: Tusquets, 1999.
- Parmelin, Hélène. *Cinq peintres et le théâtre: décors et costumes de Leger, Coutaud, Gischia, Labisse, Pignon*. París: Cercle d'art, 1956.
- Pastoureau, Michel. *Negro: historia de un color*. 2009 ed. Madrid: 451 editores, 2008.
- Pavis, Patrice, Jaume Melendres, y Anne Ubersfeld. *Diccionario del teatro: (dramaturgia, estética, semiología)*. Barcelona: Paidós, 1998.
- Pavis, Patrice. *La puesta en escena contemporánea: orígenes, tendencias y perspectivas*. 1.ª ed. Murcia: Universidad de Murcia, Servicio de Publicaciones, 2015.
- Paz, Marga, y Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, eds. *Painters in the Theater of the European Avant-Garde [catálogo Concept: Marga Paz. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía]*. Madrid: Aldeasa, 2000.
- Perec, Georges. *Especies de espacios*. Barcelona: Montesinos, 2007.
- Pirson, Jean-Fançois. *La estructura y el objeto: (Ensayos, experiencias y aproximaciones)*. Barcelona: PPU, 1988.
- Piscator, Erwin, y César de Vicente Hernando. *Erwin Piscator: teatro, política, sociedad*. 1.ª ed. Teoría y Práctica del Teatro 37. Madrid: Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España, 2013.

- Portillo, Rafael, y Jesús Casado. *Diccionario inglés-español, español-inglés de terminología teatral = English-Spanish, Spanish-English dictionary of theatre terms*. Colección Arte; Series Teatro 100. Madrid, España: Editorial Fundamentos, 1986.
- Portillo, Rafael, Jesús Casado, y Gonzalo Recacha. *Abecedario del teatro*. 2.^a ed. Colección Teatral 4. Sevilla: Productora andaluza de programas. Centro Andaluz de Teatro: Padilla libros, 1992.
- Primer Acto. *Escenografía*. Cuadernos de Investigación Teatral 269. Madrid: Primer Acto, 1997.
- Puigserver, Fabià, Guillem-Jordi Graells, y Juan Antonio Hormigón. *Fabià Puigserver: hombre de teatro*. Teoría y Práctica del Teatro 6. Madrid: Asociación de Directores de Escena de España, 1993.
- Quesada, Fernando. *La caja mágica: cuerpo y escena*. Colección Arquíthesis 17. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, 2005.
- Quesada, Fernando. *Del cuerpo a la red: cuatro ensayos sobre la descorporeización del espacio*. Inmersiones. Madrid: Ediciones Asimétricas, 2012.
- Racinet, Albert. *Historia del vestido*. 2.^a ed. Madrid: LIBSA, 1992.
- Ribeiro, Lair, y Manuel Manzano. *Inteligencia aplicada: usted tiene un potencial mayor del que imagina*. Barcelona: Planeta, 2003.
- RAE, Real Academia Española. *Diccionario de la Lengua Española*. 22.^a ed. en CD-ROM-versión 1.0. Madrid: Espasa, 2003.
- Ramírez, Juan Antonio. *Edificios-cuerpo: cuerpo humano y arquitectura; analogías, metáforas, derivaciones*. La biblioteca azul Serie mínima 2. Madrid: Ed. Siruela, 2003.
- Ramírez, Juan Antonio, Filó, y Enrique Rodríguez Paniagua. *Construcciones ilusorias: (arquitecturas descritas, arquitecturas pintadas)*. Madrid: Alianza, 1983.
- Ragué Arias, María José. *El teatro de fin de milenio en España: de 1975 hasta hoy*. 1.^a ed. Ariel literatura y crítica. Barcelona: Editorial Ariel, 1996.
- Redgrave, Michael. *Los medios expresivos del actor*. Buenos Aires: Ediciones Leiatán, 1956.
- Reyes Palacios, Felipe. *Artaud y Grotowski: ¿el teatro dionisiaco de nuestro tiempo?* Colección Escenología-danza 14. Medellín: UNAM Grupo editorial Gaceta, S.A., 1991.

- Rinaldi, Mauricio. *Diseño de iluminación teatral*. Buenos Aires: Edicial, 1998.
- Riemschneider, Burkhard, Uta Grosenick, y Lars Bang Larsen. *Art at the turn of millenium*. London: Taschen, 1999.
- Rock, Irvin, y José Manuel García de la Mora. *La percepción*. 1.^a ed. Biblioteca Scientific American. Barcelona: Prensa Científica, 1985.
- Rodríguez García, José Luis. *Antonin Artaud*. 1.^a ed. El autor y su obra 11. Barcelona: Barcanova, 1981.
- Rosler, Martha, y Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. *Multitud singular: el arte de resistir*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2009.
- Rotgans, Henk. *Perspectiva*. Barcelona: CEAC, 1988.
- Roubine, Jean Jacques. *Théâtre et mise en scène, 1880-1980*. Littératures modernes Collection SUP 24. París: Presses universitaires de France, 1980.
- Rubio Jiménez, Jesús, ed. *La renovación teatral española de 1900: manifiestos y otros ensayos*. Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España, n.º 8. Madrid, España: Asociación de Directores de Escena de España, 1998.
- Rybczynski, Witold, and Fernando Santos Fontela. *La casa, historia de una idea*. Madrid: Nerea, 1997.
- Sabbatini, Nicola. *Pratica di fabricare scene e macchine*. Roma: Anastatica, 1955.
- Saltzman, Andrea. *El cuerpo diseñado*. Buenos Aires: Paidós, 2004
- Sátiro, Angélica. *Pasión por crear, placer de admirar, necesidad de transformar: iniciación al arte como herramienta de juego, conocimiento y transformación*. La Coruña: MACUF, 2009.
- Sánchez, José A. *Dramaturgias de la imagen*. Colección Monografías 16. Cuenca: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 1994.
- Sánchez, José A. ed. *La escena moderna: manifiestos y textos sobre teatro de la época de vanguardias*. Fuentes de arte 15. Madrid: Akal Ediciones, 1999.
- Sánchez Argiles, Mónica. *La instalación en España, 1970-2000*. Alianza forma 158. Madrid: Alianza Editorial, 2009.
- Sánchez, José A., y Zara Prieto. *Teatro*. Itinerarios por la colección. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2010.

- Sauter, Silvia. *Teoría y práctica del proceso creativo*. Madrid: Iberoamericana, 2006.
- Schechner, Richard. *El teatro ambientalista*. Colección Escenario. México: Árbol, 1988.
- Schimmel, Paul, Eva Quintana Crellis, y Calif. Museum of Contemporary Art (Los Ángeles). *Campos de acción: entre el performace y el objeto, 1949-1979*. México DF: Alias/Fusil, 2012.
- Schlemmer, Oskar. *Escritos sobre arte: pintura, teatro, danza: cartas y diarios*. Barcelona: Paidós, 1987.
- Schulz, Bruno, y Monika Poliwka. *Bruno Schulz: el país tenebroso*. Madrid: Círculo de Bellas Artes, 2007.
- Selden, Samuel. *La escena en acción*. 2.^a ed. 1972. Buenos Aires: Universitaria de Buenos Aires, 1960.
- Sennett, Richard, y César Vidal Manzanares. *Carne y piedra: el cuerpo y la ciudad en la civilización occidental*. Madrid: Alianza, 1997.
- Shead, Richard. *Ballets Russes*. Londrés: Apple, 1989.
- Soláns, Piedad. *Accionismo vienés*. Vol. 5. Arte hoy. Madrid: Nerea, 2000.
- Sonrel, Pierre. *Traité de Scénographie*. París: Libraire Theatrale, 1944.
- Stahl, LeRoy. *Producción teatral*. México: Pax, 1985.
- Stanislavski, Konstantin, y Bernardo Fernández. *La construcción del personaje*. 3.^a ed. 1985. El libro de bolsillo Sección Arte 573. Madrid: Alianza, 1975.
- Stanislavski, Konstantin, y Dagoberto de Cervantes. *Un actor se prepara*. Buenos Aires: Javier Vergara, 1988.
- Stoichita, Victor I, y Anna Maria Coderch. *Breve historia de la sombra*. La Biblioteca Azul 14. Madrid: Ediciones Siruela, 1999.
- Styan, John L. *Max Reinhardt*. Cambridge: CD Innes, 1982.
- Suárez, Jorge Iván. *Escenografía aumentada: teatro y realidad virtual*. 1.^a ed. Colección arte Teoría teatral 188. Madrid: Ed. Fundamentos, 2010.
- Subirats, Eduardo. *El final de las vanguardias*. 1.^a ed., corregida y aumentada. Palabra plástica 13. Barcelona: Anthropos, 1989.

- Svetina, Ivo, ed. *Occupying spaces: experimental theatre in Central Europe 1950-2010*. Ljubljana: Slovenski Gledališki Muzei, 2010.
- Svoboda, Josef, y Jarka Burian. *The Secret of Theatrical Space: The Memoirs of Josef Svoboda*. 1.^a ed. New York: Applause Theatre Books, 1993.
- Svoboda, Josef. *Svoboda*. Praga: Divadelni Ustav, 1983.
- Taléns, Jenaro. *Conocer a Beckett y su obra*. Barcelona: Dopesa, 1979.
- Tanizaki, Junichiro. *El elogio de la sombra*. Madrid: Siruela, 2015.
- Tackels, Bruno. *Les Castellucci. Ecrivains de plateau*. 1. 2.^a ed., mayo de 2011. Besançon: Les Solitaires intempestifs, 2005.
- Teatr Cricot 2, y Anna Halczak. *Cricot 2 Theatre: Information Guide 1987-1988*. Cracow: Centre of Cricot 2 Theatre, 1988. <<https://books.google.es/books?id=IshljgEACAAJ>>.
- Teatr Cricot 2, y Anna Halczak. *Cricot 2 Theatre: Information Guide 1986*. Cracow: Centre of Cricot 2 Theatre, 1987.
- Thomas, Karin. *Diccionario del arte actual*. Barcelona: Labor, 1982.
- Torres-García, Joaquín. *Universalismo constructivo*. Vol. 1. Alianza forma 42-43. Madrid: Alianza, 1984.
- Tournier, Christophe. *Manuel d'improvisation théâtrale*. Saint Martin-Bellevue: Éd. de l'Eau Vive, 2005.
- Trías, Eugenio. *El artista y la ciudad*. 2.^a ed. 1983. Colección Argumentos 40. Barcelona: Anagrama, 1976.
- Tufnell, Miranda, Chris Crickmay, y Élise Argaud. *Corps, espace, image*. Bruxelles: Contredanse, 2014.
- Tzara, Tristan. *Manifiestos DADA*. Cuadernos ínfimos 23. Barcelona: Tusquets Editor, 1972.
- Ubersfeld, Anne, y Asociación de Directores de Escena. *La Escuela del espectador*. Teoría y práctica del Teatro 12. Madrid: Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España, 1997.
- Ubersfeld, Anne, y Francisco Torres Monreal. *Semiótica teatral*. 2.^a ed. Signo e imagen 18. Madrid: Ed. Cátedra, 1989.
- Urbano, Víctor. *El teatro español y sus directrices contemporáneas*. Madrid: Editora Nacional, 1972.
- Uribe, María de la Luz. *La Comedia del Arte*. Colección Destinolibro 209. Barcelona: Destino, 1983.

- Vajtánogov, E., y Jorge Saura. *E. Vajtánogov: teoría y práctica teatral*. Teoría y práctica del teatro 13. Madrid: Asociación de los Directores de Escena de España, 1997.
- Valentin, François-Éric. *Lumière pour le spectacle*. París: Librairie Théâtrale, 1988.
- Velasco Maillo, Honorio M. *Cuerpo y espacio: símbolos y metáforas, representación y expresividad en las culturas*. 2.^a reimpresión, noviembre 2010. Madrid: Editorial Centro de Estudios Ramón Arece, 2007.
- Vila Mustieles, Santiago. *La escenografía: cine y arquitectura*. Signo e imagen 47. Madrid: Cátedra, 1997.
- Villafañe, Justo. *Introducción a la teoría de la imagen*. Reimpresión de 2009. Colección Medios. Madrid: Pirámide, 1985.
- Villota, Gabriel, y Judit Vidiella. *Llámallo performance: historia, disciplina y recepción*. 2.^a ed. Brumaria 36. Madrid: Brumaria, 2015.
- Villiers, André. *El arte del comediante*. Colección Cuadernos 15. Buenos Aires: Eudeba SEM, 1972.
- Vinci, Leonardo Da. *Tratado de la pintura y del paisaje, sombra y luz*. Buenos Aires: Joaquín Gil, 1944.
- Vitruvius Polión, Marco, y José Francisco Ortiz y Sanz. *Los diez libros de arquitectura*. 2.^a ed. 1993. Barcelona: Editorial Alta Fulla, 1987.
- Wagner, Fernando. *Teoría y técnica teatral*. Barcelona: Nueva Colección Labor, 1970.
- Warncke, Carsten Peter, y Sara Mercader. *El arte de la forma ideal: De Stijl, 1917-1931*. Köln: Taschen, 1993.
- Wickham, Glynne William Gladstone. *A History of the Theatre*. 2.^a ed. 1992. London: Phaidon Pr, 1985.
- Wilson, Michael. *How to Read Contemporary Art*. London: Thames & Hudson, 2013.

7.2. CONTENIDO DEL DVD

El Contenido del DVD corresponde a dos sesiones de trabajo del que se compone este proceso de investigación.

1ª Sesión. Espacio circular

- Presentación de la primera sesión en el espacio arquitectónico de la RESAD en el curso 2011-2012. Octubre.
- Esta sesión es única y aunque sean todas de parecidas estructuras, las improvisaciones así como los procesos y hallazgos de las acciones, son diferentes entre todas relacionadas con el espacio circular.
- Duración de la sesión y del film; tres horas.

6ª Sesión. Diagonales y movimiento.

- Después de varias sesiones utilizando al cuerpo del actor como Espacio sonoro, se introduce la música como un elemento de acompañamiento y rítmico a la escena.
- Esta sesión se presenta entre tres rampas que crean composición dinámica y movimiento espacial. Las imágenes se filmaron en el espacio de la RESAD en el curso 2011-2012, Diciembre.
- Duración de la sesión y del film; tres horas.

Registro de las filmaciones realizadas con Laura Ordás.

Imagen y proyección
El cuerpo en el espacio
UPV/EHU
Leioa, 2010



CAPÍTULO 8

ANEXOS Y REFERENCIAS



8.1. CUERPO Y ESPACIO EN LAS PROFESIONES ESCÉNICAS

En cada disciplina artística el espacio ha ido adquiriendo valores tan personales que ha logrado que su utilización no solamente se reduzca a los aspectos arquitectónicos, sino también a sus significados en relación con la escritura dramática, la puesta en escena, la dramaturgia y la estética.

La educación en estas disciplinas creativas han sido legados de nuestra cultura más cercana, pero también se han integrado otras que han surgido de nuevas investigaciones generadas en culturas más experimentadas que la nuestra, originándose confrontaciones que continúan presentes en la actual escena teatral. La confrontación es necesaria para originar conflictos dialécticos y de pensamiento que obligan a entender la evolución personal y creativa tanto en el espectador como en el creador.

Ante tanta diversidad de pareceres y de pensamientos plástico-escénicos, se podría decir que quien lo puede unificar desde un primer momento es el cuerpo. Un cuerpo que delimita, amplía y



Recuerdos y experiencia
La Intermittente Teatro
Madrid, 2015

El cuerpo actual ya no sirve al drama, simplemente se deja llevar por su experiencia puramente visual. Se organiza como soporte y se convierte en entorno. Se hace paisaje. Pero también se constituye en material político, sufridor y meramente mostrador. Desaparece la demostración.

Son muchos años de sesiones de trabajo con creadores de diferentes disciplinas escénicas y con experiencias expresivas surgidas en estas, pero en todas, el azar y la sorpresa han estado siempre presentes, ayudando a dibujar en el espacio los marcos visibles de las improvisaciones y de las ideas creativas de los actantes.

En este tiempo, donde se han podido unificar las ideas referentes al espacio, al cuerpo y al resto de disciplinas escenográficas ha sido en el encuentro con el trabajo de «El cuerpo en el espacio», construyendo entre todos lenguajes comunes de entendimiento, expresión y creatividad para incorporarlos a sus respectivas disciplinas artísticas.

De esta manera, *los directores* de escena pueden recoger los componentes que les ofrece el espacio: luz, objeto, acción, etc., y ser el origen para que los actantes puedan organizar sus acciones; *los dramaturgos* se sensibilizan con el espacio para crear y escribir dramaturgias sensoriales; *los escenógrafos* pueden dibujar líneas y construir formas con los objetos y los objetos personales; y *los actantes* se convierten en objetos que transforman el espacio con sus composiciones.

Todos pueden construir y dejarse llevar por el encuentro espontáneo y el azar.

Para comprender el alcance de los conocimientos adquiridos por los participantes en las sesiones de trabajo, y sus posibles adaptaciones a sus medios creativos, se proponen una serie de preguntas tanto a las personas que han colaborado en estos cinco últimos años como a distintos profesionales que conocieron el proceso de investigación, hace ya más de una década.

A los primeros, se les pregunta cómo han recibido los conocimientos con los que han trabajado en todas las sesiones, y a los más experimentados se les añade otra cuestión, cómo han podido integrar en sus procesos personales los conocimientos adquiridos cuando realizaron el curso.

Las contestaciones forman parte de unas conclusiones que llegan directamente de los creadores que vivieron las experiencias y que las han experimentado en la práctica escénica.

8.2 REFLEXIONES DE PROFESIONALES QUE HAN EXPERIMENTADO CON LOS PROCESOS RELACIONADOS DE *EL CUERPO EN EL ESPACIO*

Sol Garre, Pedagoga e investigadora escénica.

Decía Lehmann en Teatro Posdramático que valdría la pena realizar un estudio de cómo las nuevas formas de teatro, las emergentes en los años 80, que se caracterizaron por ser tan divergentes como diversas, habían modificado las exigencias del actor, las nuevas necesidades, demandas incluso definiciones de lo que es actuar. Muchas veces se nos olvida que actuar no es representar emociones, o puede no serlo; que sus demandas son mucho más complejas y tienen muchas capas que afectan (y se ven afectadas por) no sólo la personalidad, sino por niveles digamos más oscuros, o mejor dicho intangibles, de la realidad y ser humanos.

Estas distintas capas de realidad que el actor puede llegar a tocar con su presencia cuando actúa nos lleva, o por lo menos a mí me ha conducido, a intentar encontrar cuáles son sus tareas, y cómo y con qué herramientas se enfrenta a ellas. Hay un elemento clave en todo esto, y es la relación que el actor establece con lo que hace. Esta reflexión gira en torno a esa relación.

Volviendo a Lehmann, una de las conclusiones de esta publicación, clave en su momento, era que el teatro estaba cambiando el actor-centrismo o director-centrismo y estaba entrando en una especie de teoría de la relatividad, o giro copernicano, que nos hacía ver, entender y trabajar en el teatro y la actuación poniendo nuestro punto de mira como personas de teatro en el espectador.

Las aproximaciones a la escena desde el punto de vista, vamos a llamar “estético y formal”, han tenido y todavía tienen mucha fuerza e influencia en este cambio de personalidad del actor y del espectador.

Cuando diste el taller en Réplika, una primera mirada sugería la directa aplicabilidad en tu trabajo de las herramientas de los viewpoints, los puntos de vista escénicos de Mary Overlie, adaptados luego por Anne Bogart a la puesta en escena. En este taller gracias a la sensibilidad de Michael Stubblefield, los viewpoints nos hicieron ver fácilmente cuales eran las habilidades con la que un espectador y hacedor, el actor, podía entrar a jugar al campo de la composición escénica, la relación entre los actores, con el espacio y consigo mismo que tú proponías a continuación. No era el mismo lenguaje pero sí sugería una continuación del mismo.

Durante nuestra entrevista en la RESAD, descubrí que en el fondo de tu inquietud artística los viewpoints eran esos mismos aspectos formales que habías encontrado en tu trabajo, y con los que tratabas de definir e incubar en el actor una idea y práctica de la puesta en escena. No había diferencia en cómo hablabas, tampoco cuando practicabas, de estos dos términos: el actor y la puesta en escena.

Las palabras son importantes. Por eso, creí entender, te preocupaba que estas herramientas o conceptos visuales y compositivos se vieran reducidas a una simple tecnificación del trabajo del actor. Eran tan sólo herramientas con las que entender y practicar el lenguaje de la puesta en escena y composición para descubrir algo más profundo en la acción de “actuar”.

El lenguaje limita, pero también te da las herramientas para poder hablar, escribir en el papel y pensar. Sólo con ellas puede llegar a ser espontáneo, te puedes expresar y comunicar tus impresiones y hacerlo de una manera artística y performativa. El lenguaje de la escena, concretamente, de la presencia del actor en el espacio necesita de palabras, de técnicas, pero no se construye a partir de ellas. En el trabajo nos conducías a través de tus propias herramientas a una expresión profunda de nuestra individualidad: su luz y su oscuridad.

¿Cómo siente el actor? Bueno, puedo hablar por mi experiencia sólo, lógicamente. El actor siente libertad y complicidad cuando trabaja contigo. Cierto es que hacía mucho tiempo que yo no estaba en el tendido. Miro lo toros desde la barrera, con mucha empatía, toda la que puedo, pero hacía tiempo que no había vuelto a sentir esos nervios e inestabilidad del que se muestra y desnuda su alma, del placer de poder hacerlo con más gente, de disfrutar en re- encontrar los pequeños recovecos del dolor y la locura humana en el camino de su expresión. Era como si se te escaparan sensaciones y pensamientos y los vieras ahí, de repente, puestos en escena antes de entender qué demonios querías decir. Dicen que uno no puede definir ni siquiera entender el sentimiento que tiene hasta que no lo expresa, hasta que

el sentimiento no se manifiesta fuera de él, en el encuentro con el otro, con el espacio, con el público. Mediante acciones, actitudes y presencias. Es ahí fuera que entiendes, por ejemplo, qué es amor, locura, luz u oscuridad. El aspecto pedagógico que recojo de todo este trabajo reside en su valía profundamente investigadora y estética de las emociones.

Qué es lo que se le plantea al actor. Ser la puesta en escena. El actor coopera contigo en la creación de una obra de arte. Lo que para mí es verdaderamente tan desafiante como magistral es la posibilidad que brindas, en la práctica, para que el actor pueda relacionarse de una determinada manera con su trabajo, sus tareas y profundice en ellas desde un lenguaje y una forma de mirar. El problema que tienen las teorías es que no todas se pueden llevar a la práctica, no con los mismos actores, no por los mismos directores. No son universales. En el caso de este taller mi gran conclusión fue una reafirmación, de que es imposible cambiar la realidad que proyectas sin cambiar tu relación con ella. Los viewpoints son un camino, pero no una finalidad.

Termino aquí mi conclusión de un taller de exploración viewpoints-el actor en el espacio. Efectivamente hay que encontrar cuales son las nuevas demandas que el teatro impone en el actor. Absolutamente cierto. También encontrarlas en relación con el espectador sino queremos perder la realidad del teatro, que habita en quien mira tanto como en quien hace, el verdadero contacto con él. Pero es difícil encontrar nuevas definiciones cuando los lenguajes de acceso son siempre los mismos. La tarea más ardua parece estar en definir el problema, el tema a tratar, la propia actuación, que se convierte en un problema ontológico, que te define y con el que defines tu mundo, el teatral también. Y una buena definición no deber servir sino para horadar el pensamiento. Agujerear algo atravesándolo de parte a parte, como un gusano. No tiene por qué ser violento, sino convencerte con suavidad, estimulándote cuando te atraviesa. Así es tu pensamiento, así juega con nuestras ideas, así cambia la práctica, cuando la atraviesa o viceversa.



Actuación y composición
Posgrado de Artes Escénicas
UPV/EHU
Artebi, 2012

Blanca Domenech. Dramaturga

Pero, ¿qué esperabas de la historia?

En realidad no quiero contar nada.

¿Una narración que avanza por la vía paralela?

¿Un callejón sin salida?

¿Una tapadera?

Simplemente hablo para que lo que digo quede flotando en el ambiente y se adhiera a las otras mentes, hasta impersonalizarse...

Hace tres años, en marzo de 2014, participé en el taller organizado por el Centro Dramático Nacional e impartido por J. L. Raymond en la Térmica de Málaga. Llegué a él llena de dudas, miedo, ilusión y desconcierto. Era la primera vez que me implicaba en un proceso de trabajo con un nivel de investigación y experimentación tan alto. Como dramaturga apegada al texto, temía perderme al situarme fuera de mi zona de confort y ser incluida en un trabajo que englobaba tantos elementos diferentes. El curso, llamado “El actor en el espacio. Espacio, cuerpo, objeto” estaba efectivamente relacionado con el cuerpo humano, su medida en el espacio que le envuelve, las acciones en torno a su identidad. El arte plástico llevado al movimiento e interpretación actoral a través de situaciones creadas por las formas y su desarrollo.

Pero mis miedos, esos miedos en el fondo tan necesarios antes del trabajo artístico, pronto fueron suavizados en el primer encuentro con el grupo. Nos introducimos en el aula que la Térmica nos proporcionó para la experimentación: un espacio inquietante, tremendamente inspirador. Sin dar casi tiempo a la reflexión, la música comenzó a sonar, los actores a moverse, los focos creaban juegos de sombras y yo no podía dejar de sentirme atrapada por una energía potente, creadora, que buscaba entre las rendijas de las cosas. Raymond orquestaba esa energía con increíble lucidez y agilidad. La primera sesión fue en sí misma todo un hallazgo. Yo todavía permanecía en observación, pero había encontrado mi lugar dentro del grupo, entrando en la escena para fotografiar cada pequeño detalle: una multiplicación de imágenes artísticas en vivo, proyectadas en las paredes a modo de sombras fantasmales, casi como si estuviéramos apelando a memorias pasadas. Y quizá así llegó a ocurrir. Una de las improvisaciones recreó una hilera de camas a ambos lados del espacio. Una imagen potente que continuó apareciendo en varios puntos del proceso. Pocos días después, nos enteramos de que la Térmica fue en el pasado un antiguo orfanato y que el aula en la que trabajábamos era uno de los dormitorios principales de aquéllos niños... El gesto, la acción, el movimiento, la palabra, la luz, el sonido, los objetos, el color, las texturas... Cada sesión era un mundo nuevo por explorar, un collage viviente donde intervenir y trabajar como si estuviéramos componiendo una instalación artística.

El grupo, compuesto por profesionales de la escena española, aunaba artistas de muy diferentes trayectorias, con perfiles contrapuestos. Estas disonancias, sin embargo, sirvieron para generar sinergias de mucho interés y la conexión entre todos los componentes ocurrió de forma natural, conducida por la empatía de Raymond hacia el conjunto reunido.

Este encuentro en Málaga supuso el inicio y la continuación de interesantes hallazgos en la escena. El trabajo focalizado hacia la investigación contemporánea del movimiento, la palabra, los espacios sonoros y escénicos generaron en todos nosotros procesos y vías de investigación que no habían hecho más que empezar. Desde entonces, el grupo continuó unido, estableciendo reuniones periódicas para continuar el trabajo en diferentes espacios. Así fue como, poco a poco, fue creándose Páginas para un sujeto.

Cuando comencé a escribir los textos para el espectáculo, me di cuenta de que habíamos creado un poso muy hondo; el proceso de investigación había atravesado tantos estados, que había dado tiempo a que se asentara de una manera muy profunda. Por primera vez en mi trayectoria, el texto rompía las nociones de tiempo, espacio, acción, personajes, para adentrarme en una composición abstracta de múltiples voces que llegaban del pasado, del presente o el futuro y se situaban en diferentes espacios al mismo tiempo. Un texto con cierto espíritu esquizofrénico, multifacético, reflejo de las infinitas capas de sentido trabajadas en los dos años de investigación junto a Raymond.

He querido comenzar mi escrito con un pequeño fragmento de Páginas para un sujeto porque en cierta medida refleja este espíritu que me contagió y se asentó en mi escritura. Perdí la intención de contar algo concreto para susurrar al oído que la vida puede ser mucho más grande.

En este taller junto a Raymond había un sueño, una fuerza, un talante raro, una concepción de grandeza y también de fracaso... como volver a recordar el enfoque del niño salvaje y violento que es un artista por encima de todo lo demás.



*Reconocimiento
objetual*
Cuerpo en el espacio
RESAD
Madrid, 2014

Manu Bañez. Director de escena

Quisiera llamar narrativa emocional a las emociones que son capaces de desprender los cuerpos desde un punto de vista nada cotidiano. Para ello tenemos que volver a pensar en las emociones primarias, como son el miedo, el placer, el dolor, etc. Creo que, pensando en todos los puntos que he señalado anteriormente, dicha narrativa emocional es creada desde un punto de vista muy abstracto, y que sin duda conecta con la parte más emocional del espectador.

Dicha parte emocional puede ser llevada la racionalidad dependiendo del juego que establezcamos entre los diferentes personajes y los objetos, así como con el espacio y todos sus componentes. Lo importante aquí es señalar la capacidad que tienen dichos códigos que se establecen desde la plástica-visual para poder transmitir emoción. Creo que la propia abstracción del cuerpo es un mecanismo ideal para poder traspasar el intelecto y tocar donde la razón no llega. De todas formas, cuando pienso en un montaje en código realista, me resulta muy difícil pensar que un actor pudiera transmitir algo únicamente usando las palabras.

Al final todo código está obligado a imitar ciertas emociones, ya sea de forma más o menos cotidiana. Por eso pienso que no puede haber razón sin emoción, pero quizá si puede ser, al contrario. Creo que todo trabajo interpretativo contiene una base emocional de la que es imposible huir, y que compone de forma muy primaria unos cimientos donde se puedan alojar todas las dificultades líricas y filosóficas que una obra de carácter textual pueda contener.

Algunas veces, cuando nos encontramos ante un texto muy elaborado, con un lenguaje excelso y elevado, y que contiene una línea de pensamiento compleja, hemos de pensar, que bajo toda esa máscara se encuentran las emociones primarias de las que todos somos partícipes y de las que no podemos escapar por mucho que nos empeñemos. Pienso que todo Shakespeare es emoción, que todo Ibsen es emoción, que Maeterlink es emoción, y que la emoción, al fin y al cabo, es como una especie de entidad suprema de la que no podemos escapar.

Por otro lado, está la libertad y la relación que se establece con el espectador dentro de un montaje de estas características. Cuando nos encontramos ante un espectáculo que puede interpretarse desde un punto de vista más abstracto, damos la libertad al público de jugar a crear su propia realidad. De esta forma, podemos establecer una relación mucho más democrática con el otro.

M^a Alicia Casado Vegas . Dramaturga

Me parece que esta asignatura está construida a partir de una intensa emoción de amor al teatro, creo que nace del placer, y que esa intensidad se proyectaba también sobre los alumnos.

Como dramaturga me ha obligado a reflexionar sobre las enormes posibilidades connotativas del espacio, a tenerlo en cuenta para jugar con él y encontrar un punto común de creación, pero sin ir en su contra.

Me ha sumergido en la idea de la inestabilidad de la palabra y de la lógica del sistema lingüístico. Esta constatación, al principio, por mis prejuicios, me parecía una pequeña muerte, sin embargo, poco a poco comprendí que es extraordinario que un significante no esté nunca cerrado y que pueda recibir un alma distinta cada vez que se enuncia.

Como persona me ha enriquecido aún más. Confieso que soy una persona tímida que me siento insegura ante la exposición en público. Pese a que he actuado como cantautora en público y que soy profesora, en algunos momentos lo he pasado mal. Cuando canto suelo cerrar los ojos y me encanta que la luz del escenario me dé en la cara para no ver al público. Con los alumnos creo que interpreto, pero conozco bien el papel y eso me da seguridad. Cada día pensaba que me iba a quedar de espectadora, pero la vez que lo hice sentí una envidia sana hacia mis compañeros. Además, si cuando pensaba que iba a entrar en el rito estaba ansiosa, cuando salía sentían una especie de satisfacción que lo compensaba. Ha habido momentos en que lo que estaba sucediendo en el escenario era más fuerte que la propia realidad, así en una ocasión en que estábamos jugando con nuestras ropas a construir seres monstruosos hicimos una improvisación en la que nos enredábamos en nuestras ropas y me entrelacé tanto que luego no podía desprenderme y sentía mi cuello aprisionado, para no romper la ficción tuve que quitarme la camiseta, no lo dudé, e hice mi personaje en sujetador. Sólo sentí pudor al principio, luego me relajé y me sentí acogida por el ambiente poético que habíamos creado. En otra ocasión me caí y me hice daño en la cabeza con una plataforma y de nuevo me poseyó la magia del teatro y aproveché mi sentimiento real para aprovecharlo en escena.

A lo largo de la asignatura he ido evolucionando, he crecido. Al principio estaba muy bloqueada y me sentía muy pequeña ante unos compañeros tan seguros de sí mismos como actores, la primera vez que el profesor tocó mi hombro y me pidió proferir un texto, me quedé bloqueada y me quejé erróneamente de que yo era dramaturga. Ahora constato que el verdadero autor ha de conocer todos los mecanismos

del teatro y comprender que están a su servicio. Y que, como ya señalaba Artaud, todos los ingredientes son imprescindibles para crear un buen guiso.

Me costaba mucho contactar con mis compañeros, expresarles a ellos y al público una emoción, tocarles y ser tocada. Y el día que hubimos de mostrarnos seductoras vistiéndonos con la música de Carmen me sentí torpe, había que expresar con el cuerpo cuando yo me siendo más poderosa con la palabra. Cuando me tocaba actuar en un grupo yo pensaba que mis compañeros habían tenido la mala suerte de tener que trabajar conmigo y mi sorpresa fue ver que se alegraban de ello.

Creo que la vez que mejor me sentí fue cuando me dejé llevar y traté de ser lo más auténtica posible, con un texto de Rodrigo García que la gente creía que era una anécdota personal. Tanto el estímulo del profesor y el cariño que veía que ponía en su asignatura, como la ayuda de los compañeros fueron decisivos para que yo experimentara este cambio. Es increíble darse cuenta de la diferente valoración que uno tiene de sí mismo, pues cuando yo creía que había hecho el ridículo siempre había un compañero que decía que mi espontaneidad era un don precioso.

Otra cosa que valoro mucho de la asignatura es la libertad, la falta de juicio sobre lo que hacíamos; todos, incluido el profesor, estábamos construyendo algo. Y eso en sí mismo ya era valioso. La técnica de la improvisación ya entrañaba ese impulso de libertad, de saber que, saliera lo que saliera, todo estaba bien hecho, que era válido, que el valor residía en ser protagonistas de la creación pura.

En conclusión, ha sido una experiencia muy enriquecedora a nivel artístico y humano y me parece que es muy acertado ofrecer asignaturas de diferentes especialidades a todos los alumnos, pues de otro modo yo nunca hubiera conocido el mundo del espacio de actuación.

Diversidad y estímulos
Cuerpo en el espacio
RESAD
Madrid, 2013



Ana de Vera. Dramaturga

El proceso de creación de pequeñas piezas que hemos tenido en esta asignatura me ha recordado al de comenzar a pintar un cuadro. Hay que empezar por lo que se llama encajar, como la operación de “trazar las líneas generales de un dibujo”. Encajar es la operación por la cual, el pintor, confiere una red de relaciones con la pintura en virtud de las distancias ente los diferentes elementos de la propia figura y entre la figura y el fondo. Es una búsqueda de las proporciones y es también el asentamiento de las relaciones de una manera similar a como funcionaban los ejercicios de “conectar los puntos”. Una vez que el esqueleto se construye, se puede ir zona por zona o comenzar con el todo de manera simultánea. Y es que Raymond nos lo ha repetido muchas veces: esto también es pintura. Las artes están en un punto que convulsiona; se necesitan unas de otras. He aquí el momento en el que introducir espacio sonoro a las clases. Ya no solo es pictórico; ahora también hay sonido. Y el sonido da abstracción, ambiente, tono y emoción. Sin sonido, los ejercicios, para mí, eran algo más parecido a un entrenamiento. En el momento en el que entra el sonido tenemos contraste, dicotomías, paradojas, tenemos, en fin, teatro. No es lo mismo coger a alguien en brazos con una ranchera que con un aria de Mozart. Tengo un recuerdo especialmente bonito del ejercicio de Pina Bausch hablando al público mientras bailábamos boleros. El contraste es un elemento imprescindible en el teatro.

En resumen, ha sido un proceso verdaderamente rico, en el que he aprendido como ejecutora, como observadora, como escritora, como directora y como alumna. He aprendido a estar mejor dentro y también mejor fuera de la escena. He constatado que el teatro no se sostiene únicamente en la palabra, y que hay mil formas de hacer teatro y de recibirlo. Tan solo cambiando un elemento como puede ser el espacio, suceden cosas diferentes. He aprendido a no tener siempre el mismo punto de partida a la hora de experimentar y construir algo desde cero. Ha sido un proceso muy constructivo.



Composición pictórica
Academia de las artes
de Shanghai
Shanghai, 2016

Dawoon Jung. Escenógrafa

Fue la clase más experimental del físico, la plástica y la psicología para mí. Desde la primera clase me levantó un instinto íntimo de recolocar mi propio espacio como el mundo y percibirlo de nuevo con una síntesis compositiva. Me quedaba pensando mucho tiempo después de clase en los elementos cotidianos como la gente, el sonido, los gestos, los objetos, los colores y las proporciones. Y podía ver la belleza natural en cualquier parte poniendo mi ángulo sin prepararlo. Querría decir la belleza existe en todos los momentos improvisados y de ahí nacen muchas casualidades significativas cruzándose entre ellas. Mi primera fase de esta clase iba sobre la reflexión de lo cotidiano a través de la improvisación. Luego más allá me hizo pensar en los significados desde la repetición de los movimientos. Los movimientos repetitivos crean un ritmo y se forma un contorno para llevar el espacio entero junto con el contenido hacia donde quiera llegar. Ahí podía experimentar una nueva emoción sobre el espacio como si fuera una nueva persona. Y esto se expresa como una respiración nueva para sentir el momento. Estas dos bases sencillas, pero más profundas me enseñaron qué es una performance y cómo podría crearla.

Mi última memoria era más individual dentro de lo colectivo. Así, para mí era un reto soltarme e integrarme en la situación. Esta fase era del aprendizaje de la interpretación. “El método de no preparar”, la improvisación, me ayudó a entender qué es la interpretación en el escenario delante del público. Y claro, me hizo conseguir soltar el ego en el escenario como si fuera mi espacio cotidiano individual. Para mí la clave era seguir el motivo que se me ocurría todo el rato para justificar el porqué de mi acción y buscarlo igual que en la vida real, como dibujar algo ya pensado. Así que este tiempo en este espacio pasa al revés, del futuro al pasado. Y ya se convierte en un juego para mí. Y lo que nunca conseguía en la vida, soltar el ego. Como si estuviera yo sola y me comunicara con todos sin limitar el espacio, es decir, sin dividir el mundo del público y de los actores, como cuando hablo aquí en este momento, no pienso en otros espacios.

No soy una persona muy integrada con los demás, pero conseguí mirar a una figura con otro ego en el mismo espacio conmigo a través de mirarme a mí misma desde fuera. Es decir, deshacerme siendo una parte del espacio y luego nacer de nuevo, como el ritual de ropa negra. Así podría captar más o menos cómo acercarme a la personalidad individual pensando en un espacio de aquí y ahora.

Alba Blanco Dorrego. Actriz

Este trabajo se basa en la composición plástica a partir del juego en el espacio, con objetos, volúmenes y los propios cuerpos que se comunican en relación a los elementos escenográficos como la luz, vestuario, música, sonido, etc... Los cuerpos se transforman en personajes, crean instalaciones o se convierten en objetos en el espacio. Las premisas, propuestas por Raymond, se convierten en excusas para la acción. Se basan en reglas de composición artísticas contemporáneas, creando verdaderas dramaturgias visuales.

Un trabajo improvisado, que va más allá de la consideración del actor como marioneta que sigue las indicaciones exteriores. Se trata de utilizarlas para desarrollar de manera creativa composiciones, situaciones, atmósferas...Un proceso de creación a través de la plástica.

Los objetos, todo lo que habita el espacio se convierte en herramienta para el actor: abrigos, medias, zapatos, cinturones...se transforman en elementos del juego y son utilizados creando volúmenes en el espacio, desfigurando nuestro propio cuerpo, caracterizando un personaje, creando una relación con el otro, transformando el espacio, simbolizando objetos o materias más cotidianas o por el contrario abstrayendo objetos reconocibles, personificándolos, impidiendo desarrollar una tarea, o creando otra nueva...La utilización del espacio es total, incluyendo paredes, suelo...manteniendo siempre la mirada en el público, que puede ser frontal o estar alrededor.

La luz, se convierte en un elemento esencial, crea sombras o puntos de luz; diferentes espacios con distintas connotaciones que ayudan al actor en su paso por el espacio, le transforman y le obligan a tomar decisiones. El espacio, es un lugar cambiante, transformable, sugerente, en el que se integran todos los elementos en juego.

La voz surge de manera imprevista en un momento y engaña o dota de sentido, no buscado, a la situación que se está creando. La música impone un estado que el actor puede o no atender. Las atmósferas que se crean en escena son intensificadas con el sonido de las bolsas de basura, de zapatos que caen y golpean contra el suelo, de textos elegidos en el momento o música que juega al contraste. De repente un texto improvisado, adquiere sentido, por coincidencia o por contraste; tanto si es un párrafo o una única palabra, se transforma en un elemento más.

Marcos Pernas . Actor

También me ha ayudado a comprender que hay trabajos actorales y teatrales que no deben ser comprendidos, sino sentidos, como espectadores estamos en todo momento intentando entenderlo todo, pero de repente te encuentras con un montaje como los que hemos realizado en esta asignatura en el que se pueden dar varias interpretaciones. Que sea interesante no quiere decir que sea entendible. Hay cosas que también pueden ser interesantes como por ejemplo que todo lo que estamos viendo sea rectilíneo, o curvo nos puede provocar frío o calor, lo mismo ocurre con que algo que veamos sea simétrico o asimétrico, que esté muy iluminado o con puntos de luz muy concretos, que sea regular o irregular, etc. Lo importante es darnos cuenta de que hay un espectador viendo y sintiendo, pero no viendo e intentando entender, al igual que los actores, por ejemplo, el profesor no nos daba más de cinco minutos para preparar una representación con los objetos de escena y nuestro cuerpo.

Ahora bien, no todo vale. Lo que esta asignatura me ha dado es consciencia de mí mismo en el espacio, algo que no tenía hasta ahora, como una imagen para el espectador puede transmitir otra cosa diferente a otra, aunque se diga el mismo texto, o cómo hacer que un texto sea más potente, o cómo captar la atención del público con una posición, una postura, una repetición de un movimiento, un cambio de ritmo, etc. Me ha quedado claro que hay más variedad de trabajo para que un actor transmita una idea, como por ejemplo tu propio cuerpo en relación al espacio, no es lo mismo estar subido en un altar mientras dices un texto que estar debajo de una mesa, o que estar dando golpes en el suelo, o que estar caminando rápido, o que estar caminando despacio, o con respiraciones agitadas, o con respiraciones más profundas... Nuestro cuerpo habla y nuestro cuerpo en relación con el espacio habla más alto todavía.

Me ha llamado la atención que esta asignatura la compartamos alumnos de Interpretación Textual, con alumnos de Interpretación Gestual, con alumnos de Interpretación Musical, con alumnos de Dramaturgia... Es que el hecho de que el cuerpo habla en un espacio determinado es algo importante a tener en cuenta tanto para un actor, como para un dramaturgo, como para un director o un escenógrafo. Todos estamos creando, todos somos aporte para la creación, es más, el técnico de sonido o de luces o el dramaturgo, o el director, o el escenógrafo, o el estilista, o el de caracterización, o el actor, todos tienen la misma importancia en la creación.

Una conclusión que he sacado de esta asignatura es que el espacio y sus elementos escenográficos, con el actor, participan con significado propio del hecho teatral.

Sandra Davis. Pedagoga y actriz

Tuve el placer de realizar varios cursos con José Luis Raymond durante los años 2007-2011. Mi nombre es Sandra Davis y mi primer contacto con su trabajo fue durante el Postgrado de Teatro y Artes Escénicas de la Universidad de País Vasco donde participé en el módulo “El Actor en el Espacio” dirigido por él. Seguí profundizando en ello en posteriores cursos.

Durante los últimos años he seguido desarrollando mi formación actoral e impartiendo clases de interpretación en una escuela de Arte Dramático. “El actor en el espacio” me aportó un enfoque de trabajo que va más allá del método tradicional: La creación parte del espacio y no directamente del texto. Además de aprender sobre las Artes Plásticas como elemento en sí mismo (como la propia puesta en escena), lo he podido utilizar como herramienta en otros tipos de trabajos.

La propuesta de José Luis Raymond nos ayuda a mis alumnos y a mí a afrontar los textos desde otra perspectiva. Permite también tomar conciencia de cómo cambia el espacio, convirtiéndose en otra cosa, en otra propuesta y cómo nosotros (actores) nos transformamos con él dando lugar a otra composición.

Partiendo de una imagen, e integrando la utilización de elementos escénicos tales como luces, objetos o alturas, es posible que este trabajo haga que nazcan acciones e intervenciones que de otra manera el texto no provocaría.

Como ejemplos, una línea dibujada a lo largo del escenario lo divide en dos espacios, generando en el actor y en el público, la sensación de estar dentro o fuera sólo por el simple hecho de encontrarse a un lado o al otro de esa línea; o un foco iluminando una parte del escenario que genera un espacio en sí, invitando a ignorar todo aquello que cae fuera de su haz de luz. Hemos podido descubrir que la disposición del cuerpo en el espacio construido y su acción en ese espacio, aportan al actor diferentes registros que permiten construir al personaje. Un proceso de construcción.

En mi opinión se nota que los alumnos se sienten con más seguridad, y con más libertad para expresar lo que ellos realmente descubren en sí mismos y poder comunicarlo con los demás. Creo que esto despierta preguntas y respuestas, tanto en el resto de los actores como en el público.

En resumen, la utilización del cuerpo en el espacio como elemento principal en la creación escénica me ha permitido descubrir un camino creativo en el que se construye una composición que complementa al texto.

Hao He . Director y actor

El curso de José Luis Raymond nos hace conocer que la característica básica del arte de teatro es la relación del cuerpo y el espacio.

Mi enseñanza y creación también desarrolla con estos tres elementos: el cuerpo, el espacio y el tiempo.

Utilizo el método de entrenamiento de los actores de Suzuki Tadashi, para fortalecer la energía de los animales de los actores; Utilizo la manera de Anne Bogart "View points", para adiestrar la elección espontánea de los actores cuando están en el grupo; Utilizo la forma de Jacques Lecoq, para que el cuerpo de los actores tiene la función poética; Utilizo la manera de Moisés Kaufman "The Moment Work", para que los actores tengan la capacidad de la escritura en el teatro. Estos valores de la creación y la instrucción, son para que el teatro genere un tipo del léxico de cuerpo y espacio, que puede superar el teatro Aristóteles. Y la posibilidad de la expresión de arte teatral puede conseguir la extensión más amplia.

Como dijo el crítico y teórico teatral de Alemán Georg Fuchs (1868-1949) en su obra "Die Revolution des Theaters" (1909): "En su forma más simple, el Teatro es el movimiento rítmico del cuerpo en el espacio."

Atmósfera luminosas
Taller Réplika/Vértico
Madrid, 2016



Laura Ordás Amor. Actriz y escenógrafa

La primera vez que asistí a una sesión de la asignatura optativa de la RESAD El Actor en el Espacio, fue como espectadora. Recién comenzaba 2013 y yo ya llevaba algunos años de ayudante de Raymond en su trabajo como diseñador de espacios escénicos y, sin embargo, de lo que allí fui testigo fue para mí todo un descubrimiento. Lo que más me llamó la atención del trabajo de Raymond fue la potencia dramática de las imágenes que se generaban a partir de premisas y elementos aparentemente simples. Veía cómo dramaturgos, escenógrafos y directores de escena, que jamás se habían subido a un escenario, convivían con los actores de una manera sumamente orgánica e integrada, produciendo, todos a una, una partitura escénica sin un átomo de desperdicio. Una amalgama de acciones conviviendo en un espacio enriquecido por la espontaneidad y creatividad de cada individuo.

Me atrevo a darle una patada al diccionario para decir que todo lo que allí estaba ocurriendo era “mirable” sin excepción, aunque cada imagen, siendo única e hipnotizante, era a la vez escurridiza y efímera. No era posible apartar la atención de la escena para no perder un segundo de cada acontecimiento en marcha. Me parecía un milagro que sin ensayos previos y en un entorno puramente docente, aquello que estaba presenciando era en todo punto interesante. El escenario se iba llenando y vaciando de sucesos singulares que al tiempo trabajaban en una dirección común.

A ese primer día se le sumaron el resto, a razón de una clase semanal, a las que asistí con la intención de documentar de algún modo el desarrollo de esta investigación escénico-plástica. Hice fotos y grabé algunas sesiones. Raymond iba añadiendo capas al proceso de creación, de tal modo que cada una enriquecía a la anterior sin restarle potencia. El espacio de creatividad se iba expandiendo al tiempo que lo hacían el aprendizaje y disfrute de los participantes. No por nada es una de las asignaturas con mayor asistencia dentro de la escuela de Arte Dramático de Madrid. Sin esfuerzo aparente, los alumnos generan situaciones de enorme expresión dramática, proponiendo espontáneamente acciones nacidas desde una concepción plástica y no psicológica o física, aunque siempre son libres de usar las herramientas o técnicas que decidan aportar. Como por arte de magia Raymond parece sacar lo mejor de cada uno. Siempre he pensado que viendo se aprende mucho. Sin duda durante aquellas sesiones aprendí grandes lecciones escénicas.

La primera vez que participé en un taller como integrante fue en La Térmica de Málaga en 2014. Raymond impartía este taller a través del programa laboratorio Rivas Cheriff del Centro Dramático Nacional en colaboración con la institución malagueña.

Como intérprete imbuida en la acción escénica, y ya no más espectadora distanciada, destacaría principalmente la enorme sensación de libertad que pude sentir. Libertad creativa total, no sometida a juicios, ni externos ni internos. Hoy en día es un lujo encontrarse en un espacio de creación abierto, donde tiene cabida la exploración personal y donde se rompen las barreras que limitan los roles habituales de director, que marca intenciones y movimientos, e intérprete, que obedece adaptándose a la demanda como buenamente puede en un falso alarde de flexibilidad.

En el panorama escénico español, donde el entendimiento de las artes visuales que tienen tanto los asistentes (el público) como los propios integrantes del gremio está limitado a las formas teatrales más tradicionales en lo que respecta a los procesos de creación y a la exhibición, hablar de otras dramaturgias visuales y otros procesos de experimentación es poco más o menos que revolucionario. Es triste decir esto en un país que convive con una Europa que ya tiene integradas las vanguardias y ha dado un paso adelante desde que agotó las vías del teatro posdramático. Pero parece que vivimos en una sociedad más reaccionaria de lo que ella misma se piensa.

Dentro de este contexto, quisiera resumir algunos puntos que me parecen importantes del trabajo que propone José Luis Raymond para el actor en el espacio y que beben en parte de esta realidad ya incorporada por las artes visuales europeas:

- Entender el acto escénico desde el mostrar, y no demostrando.
- Liberación de la esclavitud del texto, que pasa a ser un objeto de juego más, y que interviene acompañando al resto de elementos visuales, superponiéndose en planos paralelos que conforman un tejido al servicio de las dramaturgias puestas en juego.
- Entender la importancia nuclear del espacio en el hecho escénico. También la capacidad dramática de los objetos, entendiendo como objetos todos los componentes que juegan en la escena, tanto visuales como sonoros (desde los propios actantes, pasando por todo lo tangible hasta la luz y el sonido, incluido el texto). Esto, paradójicamente, descarga al actor de mucha responsabilidad pero le implica al máximo como creador emancipado.
- Integración de la plástica como componente fundamental de la máquina escénica, requiriendo un esfuerzo activo por estar conectado con la contemporaneidad de las artes plásticas y las nuevas propuestas artísticas, de tal manera que el intérprete se esfuerza por conocer tanto las tendencias artísticas como la historia más reciente de las artes visuales.
- Búsqueda activa de nuevos caminos y formas de expresión en escena para generar nuevos lenguajes al servicio de la dramaturgia visual.