



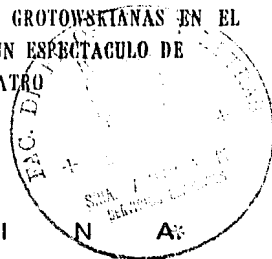
2.6  
Gen

UNIVERSIDAD NACIONAL  
AUTONOMA DE MEXICO

---

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS

EXPERIMENTACION CON TECNICAS GROTOWSKIANAS EN EL  
PROCESO DE MONTAJE DE UN ESPETACULO DE  
DANZA - TEATRO



T E S I S

QUE PARA OBTENER EL TITULO DE:  
LICENCIADO EN LITERATURA DRAMATICA  
Y TEATRO

P R E S E N T A:

HEBERTO SILVA RENDON



TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

MEXICO, D. F.

1994



## **UNAM – Dirección General de Bibliotecas Tesis Digitales Restricciones de uso**

### **DERECHOS RESERVADOS © PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis está protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

A mis padres, Andrea y Apolinar,  
y a mis hermanos.

Agradezco profundamente a mi asesora Marcela Ruiz Lugo, así como a mis amigos Jorge Antonio Zavaleta y Eric Albrecht, a Isabel Beteta, Patricia Cardona, Georgina Martínez, Ema Cecilia Delgado, Roberto Aguilar, Juan Ramón Góngora, Sandra Muñoz y Javier Escamilla.

**Experimentación con técnicas grotowskianas en el proceso de montaje de un espectáculo de danza-teatro.**

**Indice**

Exposición de motivos.....	pág. 2
Capítulo 1. Antecedentes de la danza-teatro alemana.....	pág. 9
Capítulo 2. Relaciones de la danza-teatro alema- na y la danza contemporánea mexicana.....	pág. 21
Capítulo 3. Danza-teatro y actuación.....	pág. 30
Capítulo 4. Entrenamiento grotowskiano.....	pág. 32
Capítulo 5. Propuesta de experimentación utili- zando el entrenamiento grotowskiano.....	pág. 37
Conclusiones.....	pág. 40
Bibliografía.....	pág. 44

## EXPOSICION DE MOTIVOS

Hace seis años empecé a bailar danza contemporánea en el grupo Contempodanza, mismo que dejé en 1989 para terminar los estudios de Literatura Dramática y Teatro que había iniciado en 1986. Al dedicarme a la danza empecé a asistir a espectáculos de danza o teatro, lo cual me permitió ir apreciando diferencias entre las técnicas de entrenamiento del actor y del bailarín y, los géneros de teatro o danza.

En mayo de 1992 me presenté con Integro Grupo de Arte en el Segundo Encuentro Latinoamericano de Danza Contemporánea Independiente organizado por la UNAM, con el espectáculo titulado *Gaia punto cero* creado y dirigido por el coreógrafo peruano Oscar Naters<sup>0\*</sup> y clasificado por el mismo como danza-teatro. A partir de este proceso creativo y debido a mi interés en espectáculos de danza-teatro, pretendo la exploración en dicha corriente de origen alemán. La danza-teatro es un término utilizado por los pioneros de la danza expresiva alemana en los años 10s. a 20s. como denomina-

---

<sup>0\*</sup> Oscar Naters estudió Artes Plásticas en Europa. Inicialmente su trabajo en esta disciplina se basa en las relaciones cromático musicales. Al regresar a Perú, expone en diversas galerías y funda <<Integro Laboratorio Experimental para la Integración de las Artes>>, con el cual une elementos del cine, la televisión, la pintura, la fotografía y la música a través de un hilo conductor: la danza. Radicó en México efectuando labores de docencia y montajes de coreografías en varios grupos dancísticos hasta junio de 1992.

ción de las tendencias en la danza de aquellos tiempos. Actualmente ya como movimiento dancístico independiente, la danza-teatro se caracteriza por una vinculación de los instrumentos de la danza y el teatro en lo que a forma se refiere y, por una aproximación a una realidad concreta en cuanto al contenido.

Quizá este interés se vea acentuado por las múltiples ocasiones en que se me cuestionó cual iba a ser mi desempeño profesional: ¿la danza o el teatro?, a lo que generalmente respondía: ¡la danza y el teatro!

La danza-teatro como movimiento dancístico, empieza con los jóvenes coreógrafos alemanes de los años 70s., quienes usaron el término para diferenciar sus obras coreográficas de las del ballet clásico.

Los principios teóricos de la danza-teatro alemana son:

a.-Una consideración minuciosa, analítica, diseccionante del movimiento, tendiente a organizar y clasificar sus calidades, niveles y direcciones.

b.-La importancia que se le concede a la vivencia personal para hacer danza, la manifestación de la intimidad: desde las emociones mas intensas hasta la vivencia de un hábito corporal cotidiano.

La relación o vinculación con lo teatral se da en la danza-teatro, gracias a la reanimación de la tradición de la danza trivial del Music Hall, la revista y el vaudeville (un ejemplo del teatro de revista en México son las producciones teatrales de Héctor Suárez). Gracias a esta vinculación la danza-teatro pudo escapar del ghetto del ballet clásico con sus rígidos códigos de

movimiento, casi solamente de virtuosismo técnico y, pudo proponer la intervención teatral en la experiencia cotidiana de la realidad. Se retoma de dichas formas teatrales la estructura en cuadros sueltos, que le permiten al coreógrafo la necesaria divagación, en torno a su temática.

La danza-teatro reinstaura el sentido de la sensualidad, cuenta historias del cuerpo, que por primera vez se convierte en el tema de la danza. En el cuerpo se halla escrita la historia, que en la tradición cristiano-occidental, según uno de los principales argumentos de la danza-teatro, es también una historia de la explotación corporal, de la separación de cuerpo y alma y de la hostilidad del cuerpo. Para contar estas historias son emborronados concientemente los perfiles de la racionalidad, para que en las imágenes en movimiento pueda desencadenarse la rebelión de los sentimientos, rasgo que le fue heredado de la danza expresionista.

Niega radicalmente los antiguos dogmas: unidad temporal, de lugar, de la acción, llevando hacia lo absurdo con una sonrisa, la lógica teatral. Su forma es no tener forma, una estructura que puede ser reducida a un denominador básico. Lo que lo suelda, lo que le presta unidad y estructura es el contraste, la contraposición y la coexistencia de efectos sensuales, la interacción de estímulos heterogéneos.

La danza-teatro ha tenido vinculaciones con el teatro contemporáneo, en el caso de Pina Bausch<sup>1\*</sup>, su principal represen-

---

1\* Pina Bausch nació en 1940 en Solingen, estudió en la escuela Folkwang de Essen bajo la dirección de Kurt Jooss y como estudiante invitada en Nueva York donde se familiarizó con el Modern Dance americano. Entre sus principales obras se encuentran **La consagra-**

tante, ha retomado elementos del teatro de Bertold Brecht tales como el distanciamiento, el principio de los gestos y la dramaturgia del discurso; el entrenamiento de su compañía incluye la técnica de improvisación de Lee Strasberg<sup>2\*\*</sup>.

En México una vinculación similar no ha sido difundida públicamente, por lo que desconozco sus características; en el caso de la maestra Farahilda Sevilla, comenta que trabajó la voz con técnicas teatrales, además de otras que no especificó, en su montaje titulado <<La folia>>(1986) que es de lo más destacado de danza-teatro en México.

Por otro lado, la relectura del libro *Hacia un teatro pobre* de Jerzy Grotowski, así como de otros documentos del mismo autor, significó nuevos hallazgos en cuanto a la técnica del actor:

- el papel (personaje) como un instrumento para examinarse, analizarse y hacer contacto;
- trabajar en seguridad,
- no defenderse, retasar los límites personales.

Encontré pues, semejanzas entre los postulados de Grotowski y los de la danza teatro, tales como la importancia de la historia personal y corporal del actor o bailarín, así como de su expresión física y espiritual, total, íntegra y, la exactitud de dicha

---

ción de la primavera, Los antepasados, Valses, El la toma de la mano y la lleva al castillo, los demás la siguen, Bandoneon, Barbazul, Víctor, Arias y Fritz.

<sup>2\*\*</sup> Lee Strasberg.-(1901-1982) Director de teatro, maestro y actor, conocido como el más destacado exponente norteamericano de el "Método de Actuación" inspirado en el método Stanislavsky. Tomó lecciones en el Laboratorio Americano de Teatro con Richard Boleslavski y Maria Ouspenskaya quienes habían sido alumnos de Konstantin Stanislavski en Moscú.



expresión; de aquí surge la idea de experimentar en el campo de la danza-teatro con las técnicas grotowskianas.

Una de las alternativas en el teatro contemporáneo es Jerzy Grotowski, quien considera al arte como la experiencia que surge cuando nos abrimos hacia los otros, la que nos confronta con ellos a fin de entendernos a nosotros mismos, con un sentido elemental y humano. Para él, el teatro es lo que sucede entre el espectador y el actor. Es un acto engendrado por reacciones humanas e impulsos, por contactos entre la gente.

En sus investigaciones en torno al arte del actor observa que las condiciones esenciales para el arte de la actuación son:

a.-estimular el proceso de autorrevelación, llegando hasta el inconsciente, pero canalizando los estímulos a fin de obtener la reacción requerida.

b.-Ser capaz de articular el proceso, disciplinarlo y convertirlo en signos. En términos concretos esto significa construir una partitura cuyas notas sirvan como elementos tenues de contacto, como reacciones a los estímulos del mundo externo: a aquello que llamamos <dar y recibir>

c.-eliminar del proceso creativo las resistencias y los obstáculos causados por el propio organismo, tanto físico como psíquico (ya que ambos constituyen la totalidad).

En cuanto al director en su propuesta de teatro, puntualiza dos principios:

1.-<<Primero que nada no causar daño>>, lo cual significa que es mejor que el director sugiera mediante el sonido y el gesto, a que <actúe> enfrente del actor o le proporcione explicaciones

intelectuales y,

2.-Lo que se exige de los colegas demanda un esfuerzo doble en uno.

En cuanto al proceso creativo del actor, aunque considera que en el arte el factor decisivo es el resultado, se debe de buscar sin pensar en el resultado; busco cuáles son mis asociaciones, mis memorias clave, reconociéndolas no en el pensamiento sino en los impulsos del cuerpo, entonces llega el momento en que la lucha por encontrar el resultado es consciente e inevitable, entonces se utiliza la mente para estructurar las asociaciones y para estudiar la relación con el público. Entonces el actor para satisfacerse no debe trabajar para sí mismo ni para el público, sino en relación con los demás compañeros, estudiando los elementos de contacto, descubriendo lo que hay en él.

Penetra primero en los elementos de contacto en el cuerpo. Busca concretamente aquellos recuerdos y asociaciones que han condicionado de manera decisiva su forma de contacto. Cuando mediante el contacto empieza a relacionarse con alguien, empieza a penetrar en el estudio de sus impulsos corporales, en la relación de ese contacto, en ese proceso de intercambio, se produce invariablemente un renacimiento en él. Finalmente el actor descubre <el compañero seguro>, el ser frente al cual lo hace todo, según Grotowski no se necesita definir qué es el compañero seguro, basta con decir al actor <debes ofrecerte totalmente> y muchos actores entienden.

Encuentro en este método de actuación, o si se quiere en esta poética del teatro, detalles que pueden apoyar el trabajo de danza-

teatro, cuyo principal tema es el cuerpo y sus historias. Si el método de Grotowski propone encontrar los impulsos del cuerpo, los recuerdos y asociaciones que han condicionado la forma de contacto, mi propuesta es utilizar su técnica para apoyar el trabajo de autoentrega de los bailarines y actores que hacen danza-teatro en México, lo que posiblemente aporte detalles al perfil específico de la danza-teatro en México.

### Capítulo 1.- ANTECEDENTES DE LA DANZA-TEATRO ALEMANA

Los antecedentes de la danza-teatro alemana se remontan a la danza expresiva de los años 10's, es decir la danza que se produjo paralelamente con el expresionismo alemán en la literatura y en las artes gráficas y, que designaba una danza independiente de las reglas del ballet. Este movimiento dancístico fue inspirado por la norteamericana Isadora Duncan, quien a principios de siglo había llevado a Europa un nuevo estilo de danza con pies desnudos y vaporosa vestidura de corte griego. Los principales representantes de la danza expresiva fueron : su precursor teórico, Rudolf von Laban (1879-1953) y sus alumnos Mary Wigman(1886-1973) y Kurt Jooss (1901-1979), así como los alumnos de Mary Wigman, Harald Kreutzberg, Gret Palucca y Dore Hoyer. Sin embargo dentro de la danza expresionista son muy importantes las investigaciones acerca del movimiento realizadas por Jacques Dalcroze<sup>3\*</sup>.

De acuerdo a los principios teóricos de la danza teatro, ésta se desarrolla según las diversas proporciones en las que se mezclan el análisis del movimiento y la honestidad de la expresión. El primer aspecto, la consideración analítica del movimiento, tiene sus bases en la compleja teoría de von Laban. Para von Laban la teoría del movimiento se inscribe en una concepción liberadora del ser humano, que pretende el rescate de lo natural, contra el

<sup>3\*</sup> Emile Jacques-Dalcroze nació en Viena en 1865 y murió en Ginebra en 1950. Músico, alumno de Delibes, Bruckner y Fux, fue maestro del Conservatorio de Ginebra desde 1892. Creador de la Gimnástica Rítmica, el pensamiento de Dalcroze se inscribe en la tendencia de finales del siglo XIX que propugna la liberación corporal.

tecnicismo restrictivo del ballet clásico, y el proyecto de formación del individuo. Todo hombre debe equilibrar armónica y flexiblemente tres aspectos de su ser: sentimiento, pensamiento y voluntad, y en este equilibrio, la danza, que para von Laban incluye hasta el movimiento más cotidiano, tiene un papel trascendental.

La teoría de von Laban incluye dos doctrinas:

1.-Doctrina del movimiento.-Es la base de la danza moderna y se propone observar el movimiento, así como sus condiciones de producción y desarrollo; para capturar este desenvolvimiento, von Laban diseña un sistema de <notación>. La idea fundamental es que todo movimiento se deriva de un traslado del punto de equilibrio; el movimiento se produce pues por el abandono de la posición de reposo, es decir, por el desplazamiento del centro de gravedad. A este respecto von Laban elabora dos leyes:

a.-Todo lo que sale del centro de gravedad (eje del cuerpo), vuelve a él.

b.-Todo movimiento en una dirección, tiene un contrario en otra (toda fuerza tiene una contrafuerza)

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

- Por un lado von Laban divide el espacio en un sistema de coordenadas que permiten marcar el inicio y la continuidad del movimiento,

- por otro, distingue en el movimiento cuatro categorías, a saber: tres niveles de existencia (gravedad, espacio y tiempo);

ocho acciones elementales (retorcer, presionar, deslizar, flotar, vibrar, <latiguesar>, empujar, rebotar); seis cualidades con las que se ejecutan las acciones (fuerte, suave, gradual, repetitivo, directo, flexible), y una diversidad de actitudes o cargas emotivas que el movimiento puede contener (sombrio, amenazante, ligero, entre otras).

Existieron otros movimientos paralelos a la danza expresiva, tales como el Wandervogel que era un culto a la juventud; a los jóvenes también se les otorgaban programas educativos como la gimnasia para la juventud de Jahns<sup>4\*</sup>, padre de la gimnasia; los programas higiénico sociales, que eran producto de una concientización de los problemas acarreados por la industrialización y la formación de grandes grupos urbanos; o la cultura del cuerpo libre, es decir el deporte al desnudo como en la antigua Grecia.

Siempre se hablaba sobre la importancia de que la juventud tuviera una educación corpórea, un fortalecimiento del cuerpo, lo que generó una cultura en torno a éstos temas educativos, los cuales llegaron hasta las escuelas y lograron que se creara el movimiento de la **danza libre**, como la llamaron sus protagonistas, quienes lograron transformarlo en un movimiento de masas.

La danza moderna entendida como la danza expresiva, fue hija y

---

<sup>4\*</sup> Jahn Friedrich Ludwig (1778-1852) "El padre de la Gimnasia" quien fundó el movimiento Turnverein (club gimnástico) en Alemania. Fue un ferviente patriota que creía que la educación física era una piedra angular en la fuerza y salud nacional, e importante para el fortalecimiento del carácter e identidad nacional. Estudió teología, historia y filosofía. Inventó las barras paralelas, los anillos, la viga de equilibrio, el caballo y la barra horizontal de la actual gimnasia olímpica.

expresión de su tiempo, también de su tiempo teatral; en este campo, su influencia se observa en la dirección escénica de masas, el rechazo al teatro literario y el énfasis de la expresión corporal, de la calidad de expresión en el teatro musical y en el teatro hablado. Sin embargo también fue un ejemplo para todas las artes escénicas, las culturas asiáticas y sus tradiciones teatrales llegadas a Europa después de la Segunda Guerra Mundial, a través de grupos o solistas hindús, javaneses y balineses.

Durante los años 10's y 20's era obligatorio para los actores, los cantantes y los miembros de los coros alemanes participar en ejercicios gimnásticos; solamente así fue posible lograr el estilo expresivo y la dirección de masas de Max Reinhardt<sup>5\*</sup> por ejemplo. Los actores participaban en comedias de danza, los aficionados eran incorporados a los grandes coros de los teatros ciudadanos. Los grupos dancísticos casi siempre eran muy mezclados, los bailarines traían consigo una amplia y flexible educación dancística que consistía en técnicas clásicas, modernas y folklóricas, lo cual los orientaba a la práctica indistinta de la danza, el teatro y el folklore.

Los grupos de danza y los coros masivos de los teatros, entre la rutina de las representaciones de la ópera y las operetas, organizaban también funciones experimentales propias y lograron

---

<sup>5\*</sup> Max Reinhardt (1873-1943) actor y director austriaco precursor de la renovación teatral de los años 20's. En el teatro experimental Das Junge Deutschland estrenó piezas clave del expresionismo. De tendencia antinaturalista, después de la Primera Guerra Mundial transformo el Circo Schumann en el Grosses Schauspielhaus y dió el primer paso hacia el teatro de masas con *Hamlet* (1919) y *Danton* (1920) de Romain Rolland.

con éxito establecer la danza moderna como una danza escénica; en esta tendencia los directores así como los coreógrafos, pudieron volverse cada vez más autores ellos mismos. Este logro es especialmente importante porque marca la autonomía de una forma artística, lo cual se repetirá en el caso de la danza-teatro. Otro antecedente importante de la danza-teatro lo constituye la **Teoría de Marcuse<sup>6\*</sup> acerca de los sentidos de lo erótico**. La búsqueda de una estética más contemporánea en que se incluyera el punto de vista político y la función que cumplían el arte y el teatro, comenzó a finales de los 50's e inicio de los 60's. La necesidad de entrar en una discusión con su propia historia fue uno de los motivos para que una generación de intelectuales y de creadores teatrales se sintieran atraídos por <la teoría crítica de la escuela de Frankfurt>. El mensaje de la nueva generación era la contradicción. El teatro debería ser interpretado como un instrumento crítico para confrontar la realidad con el pasado de una sociedad, no un instrumento para la armonización y ennoblecimiento del mundo en el lejano y artificial templo del teatro. Dentro del ámbito cultural, fueron primero los autores del teatro documental tales como Peter Weiss, Rolf Hochnuth y Heinar Kipphardt, así como los directores y creadores escénicos del llamado teatro anarquista Peter Stein, Peter Zadek, Hans Neuenfels, Wilfried Minks y Erich

---

<sup>6\*\*</sup> Herbert Marcuse (1898-1979), filósofo y sociólogo alemán naturalizado norteamericano, autor de *Eros y civilización* y *El hombre unidimensional*; tuvo por maestros a Husserl y Heidegger en Friburgo de Brisgovia. A su primera filiación posthegeliana se superpuso la influencia central de Marx, a través de *Historia y conciencia de clase* de Georg Lukács, hasta arribar a su influencia freudiana.



Wonder y, pocos años después también los coreógrafos de la danza-teatro.

<El alma como factor de poder> esta cita tomada de la obra de Herbert Marcuse (1898-1979) **Acerca del carácter afirmativo de la cultura**, con la cual el filósofo de la cultura desde los años 30's describía ya los mecanismos y la formación de una cultura burguesa, se transformo para la generación joven de los años 60's, en su tema preferido. La teoría de Marcuse acerca de la liberación del eros proveyó el fundamento teórico de la oposición de autores teatrales e intelectuales en contra del estado burgués, la sociedad y una cultura autoritaria. Ahora fue el cuerpo, aún el cuerpo desnudo el que en una actitud conscientemente provocativa se llevaba al escenario. Se trataba de sobreponerse a este primer shock para el público y lograr la investigación de las cualidades de expresión teatrales en un idioma corporal autónomo y colocar esto como lo más importante de los experimentos de ese tiempo. Un ejemplo con los elementos circenses de los montajes de Peter Zadek sobre las obras de Shakespeare o la ola que nació junto con Djanze Edwards acerca de payasos y tontos.

Según Marcuse, la cultura burguesa represiva tiene como característica esencial, un miedo al contacto con la realidad, consistente en la separación artificial de cultura y civilización, del arte y de la vida diaria, del alma y del cuerpo, de la esfera privada y de la esfera pública, otorgándole una mayor jerarquía a la cultura. Los ideales culturales según Marcuse en realidad solamente tapan, esconden la descomposición física y psicológica del individuo.

El principio del goce en contra del principio del logro, esta polémica que se discutía en las universidades tomó una forma concreta en el teatro. La cultura pop y la cultura de la vida diaria influyeron grandemente esta nueva forma de pensar para los sentidos y para lo real, de acuerdo a lo que se escucha y a lo que se siente.

En la danza-teatro ya no se tienen que esconder los pies sangrantes que sufren la extrema disciplina del entrenamiento diario. La obligación que tiene el bailarín de mostrarse sonriente y en perfecta belleza al público, ya no existe. Mas bien el tema de la danza-teatro es el cuerpo, el cuerpo y sus limitaciones así como la forma de mostrar los constreñimientos en relación al cuerpo.

La dominación del alma sobre el cuerpo cuenta en dos planos: como un proceso histórico dancístico y como un proceso social. De la unión de estas dos líneas obtiene el potencial crítico, resultado directo de las discusiones políticas y estéticas alrededor de la danza-teatro de Alemania Occidental en los años 60's y 70's.

Por otro lado la vanguardia teatral europea de los años 50's y 60's se basa principalmente en los planteamientos de Antonin Artaud, quien ve la realidad teatral como <el teatro de la crueldad>; su estética y su contenido en lo esencial están dictados directamente de la representación, de la vivencia de la emoción y de lo corpóreo como proceso de una dinámica de grupos.

En el desarrollo del teatro alemán occidental mas bien se toman impulsos de la ultima etapa de Artaud complementados con una revisión de los elementos del teatro de Brecht. Esta tradición nace

con las representaciones de grupos teatrales como el Living Theater, que había conseguido la coexistencia de estas tendencias heterogéneas.

Las relaciones especiales de la danza con la teoría y los medios del teatro épico brechtiano son interesantes para relacionarlas con una concepción analítica de la danza-teatro. El **distanciamiento** ( técnica para imprimir a los sucesos a representar el sello de algo que resalta, que exige explicación, que no se da por sobreentendido) y el **principio de los gestos** (es la actitud esencial que subyace en toda frase o alocución; esta actitud se evidencia a través de un complejo de gestos, ademanes y frases o alocuciones) así como la **dramaturgia del discurso** que son las decisivas estructuras comunicativas del teatro postbrechtiano, en la danza-teatro se aplican consecuentemente en el desarrollo de la representación y de su carácter lúdico improvisativo.

En la dramaturgia del discurso, discurso significa una explicación, explicación del contenido de la obra en acciones, representación escénica de actos como el mostrar, enseñar. La dramaturgia del discurso implica una postura respecto de la función del lenguaje, en este sentido la comprensión de éste o el intercambio de información en escena resultan mas importantes que su calidad expresiva fonético-acústica. En las piezas de Pina Bausch los bailarines comentan ocasionalmente sus acciones o las anuncian, o representan para el público o para sí mismos pequeñas obras de magia. El gesto de mostrar, típico de Brecht, se transforma aquí en un gesto escénico.

En la historia de la danza en Alemania Occidental, en la

década de los 60's la ciudad de Colonia se convirtió en un centro para la danza, especialmente la danza moderna; esto ocurrió al transformarse la Compañía de Ballet de Colonia en un grupo de danza moderna llamado Compañía de Danza de Colonia. Fueron varios los factores de influencia, tanto del teatro como fuera del teatro, que permitieron que se hiciera posible este desarrollo en Colonia; por un lado la fundación del Instituto para la Danza Escénica en el año de 1961, así como la llegada en el mismo año de la Academia de Danza Internacional de Verano que desde 1957 se había llevado a cabo en la ciudad de Krefeld y que a partir de ese año se llevara a cabo en Colonia y, finalmente la aportación realizada por Kurt Peters en la dirección del Instituto para la Danza Escénica, quien había traído su enorme biblioteca privada sobre temas dancísticos de Hamburgo a Colonia.

A mitad de los años 60's comienzan a presentar sus primeras piezas, algunos jóvenes bailarines que muy pocos años después influirían enormemente en el desarrollo de la danza-teatro como coreógrafos: en 1964 Gerhard Bohner en Berlín, en 1965 Helmut Baumann en Hamburgo; ambos se presentan también en los años siguientes en Colonia. En 1967 Pina Bausch presenta su primera composición para danza en la escuela de danza Folkwang de Essen. También en 1967 debutan en Colonia Hans Kresnik y Jochen Ulrich. Grey Veredon que se presentó por primera vez como coreógrafo en 1966 y Jürg Burth completan en los años siguientes, el círculo de bailarines que hacen coreografías en Colonia.

En el trabajo conjunto con actores, músicos y directores teatrales deseaban estos creadores ampliar las posibilidades de

expresión de la danza. Los jóvenes coreógrafos repetían hasta cierto punto las provocaciones artísticas conocidas ya en la pintura, el cine y el teatro. Se apropiaron de medios poco comunes en la danza con el fin de romper con las reglas inmanentes de la danza. El lenguaje hablado, la proyección de diapositivas así como de películas, la luz neón, la música beat y la música de batería: resultaba que en los escenarios de Alemania Occidental estos medios eran nuevos y poco conocidos. El performance art, los happenings y los espectáculos multimedia, que desde los tiempos de Merce Cunningham habían sido obra de colaboración de músicos y artistas contemporáneos en E.U., para los bailarines de Colonia representan una gran atracción.

La búsqueda del realismo de un contenido concreto y la claridad en la representación, la posibilidad de representar la realidad en y a través de la danza, hizo que finalmente la danza-teatro de los años 70's volviera a aproximarse en un desarrollo paralelo al teatro hablado e hizo que divergiera de la danza norteamericana de vanguardia, conllevando una renuncia a cualquier contenido, teatralidad y sicología implícito en ésta danza.

Esta divergencia significó la creación de procedimientos creativos propios de las condiciones que dicha búsqueda realista intentaba reflejar. La renovación para la danza y el teatro que significaron Cunningham y el Living Theater en E.U. tenía que encontrar una forma propia en Alemania Occidental.

En seguida se presentan algunos procedimientos de creación de Pina Bausch, quizá la mas conocida representante de la danza-teatro:

<<Son varios los recursos que emplea Pina Bausch para estructurar sus obras:

-El lenguaje hablado, a veces utilizado por actrices profesionales, pero con más frecuencia por los propios bailarines, logra un complemento o contraste con el movimiento que crea diversos efectos en las relaciones cuerpo-lenguaje. También se canta y se declama; esto traspone la frontera del teatro actuado.

-El escenario se abre ~~contra el público~~ ~~en un principio~~ de manera relativa: los bailarines pasan a formar parte del público, o bien, dialogan con los espectadores o hacen caso omiso de ellos. La posibilidad de interacción simplemente se abre.

-Las escenas se presentan aisladas: se pueden ligar, casi tocar, pero en realidad son cosas distintas.

-Se emplean elementos cinematográficos relacionados con el movimiento: cámara rápida, cámara lenta, repetición del movimiento.

-La comicidad se emplea no sólo para hacer reír al público, sino con toda su carga inconsciente: para relajarse; por encontrarse en una situación confusa. El sentido del absurdo también cumple una función importante en este marco.

-No maneja símbolos, no hay significados ocultos por descifrar, se trata de imágenes simplemente. No hay principio ni fin: entre las escenas, como pequeñas unidades, no existen nexos de necesidad. Aunque en sus primeras obras existe una estructura organizativa, en las posteriores recurre a la estructura de fragmentos superpuestos.

Es el origen de estas escenas lo que constituye el trabajo peculiar de Pina Bausch. En cada sesión de trabajo ella plantea a

sus bailarines <preguntas-tema> muy diversas, a veces enfocadas a la personalidad, que los bailarines deben desarrollar a través de un trabajo de improvisación. Hay que anotar el material surgido de estos ejercicios y recordarlo para poder reproducirlo en cualquier momento. De este material, acumulado en ocasiones durante varios meses, Bausch procede a la selección y luego al montaje: en este plano su ojo entrenado y agudo le otorga el sello a las composiciones.>><sup>7</sup>

Susanne Schlicher<sup>8\*</sup> en su libro **TanzTheater** considera como principales representantes de la Danza-Teatro a Pina Bausch (1940), Gerhard Bohner (1936), Reinhild Hoffmann (1943), Hans Kresnik (1939) y Susanne Linke (1944). Por otro lado, en uno de sus ensayos Norbert Servos considera además de los coreógrafos anteriormente citados, a Rosamund Gilmore(1955) y Vivienne Newport (1951)

---

<sup>7</sup> Hilda Islas, *Danzaria Internacional*, Nueva Epoca No 1, pág. 5.

<sup>8\*</sup> Sussane Schlicher nace en 1957, estudia en Colonia y Viena dirección teatral y germanística. Trabaja como asistente teatral en varios festivales, en la actualidad se le considera una dramaturga sobresaliente.

**Capítulo 2.- RELACIONES DE LA DANZA-TEATRO ALEMANA Y LA DANZA CONTEMPORANEA MEXICANA**

El crítico e investigador de danza Alberto Dallal en su libro *La danza contra la muerte* dice que < La danza contemporánea es, en rigor, la sucesora de la danza moderna, la cual surgió propiamente a la sombra de las ideas y actitudes de Isadora Duncan><Asimismo, debe recordarse que los planteamientos y aportaciones de todas las figuras notables de la danza moderna y de la danza contemporánea han quedado absorbidos por los sistemas prácticos de sus distintos entrenamientos. Aún se halla en proceso de configuración un corpus teórico general que resulte explicativo y justificador del género mismo>.9

Considero que la <absorción> de que habla el autor de *La danza contra la muerte* respecto a los planteamientos y las aportaciones de los creadores de la danza moderna y contemporánea, es también aplicable a los creadores de la danza-teatro. La razón principal es que este movimiento nace como oposición al contenido del ballet clásico. Lo que <unifica a los diferentes coreógrafos de danza-teatro es su descontento con una técnica independiente que detras de su fachada resplandeciente ya no contenía materiales contemporáneos conmovedores>.10 Es también dentro de la práctica coreográfica donde ellos han probado sus procedimientos y su estética. Quizá la mayor diferencia con la danza moderna es que en la danza-teatro

<sup>9</sup> Alberto Dallal, *La danza contra la muerte*, pags. 147 y 148.

<sup>10</sup> Norbert Servos, <La herencia de libertad>, revista *Ballet Internacional*, 7-8/86; pág. 50



nunca se ha pretendido la creación de un entrenamiento específico, sin embargo las relaciones entre los creadores de la danza, son indispensables para percibir las cualidades de los productos artísticos.

Al respecto la investigadora y crítica de danza Patricia Cardona, anota < No ha habido cuna de la danza en el mundo que Guillermina Bravo no haya pisado><Viajó (a Alemania) para seguir investigando la fuente original de la danza moderna. La técnica que a principios de siglo ideó Rudolf von Laban y que luego conservó Palucca para sus danzas -por cierto, Guillermina anduvo tras Palucca pero nunca dio con ella-, es ahora rescatada por los grupos de danza contemporánea...

...Guillermina Bravo, invitada por Inter Naciones, platicó largas horas con Pina Bausch, la principal creadora del neoexpresionismo coreográfico, ahora llamado por los propios alemanes: danza-teatro. Platicó, según nos cuenta, sobre la temática de la danza alemana. Los jóvenes quieren saber qué pasó durante la guerra. La versión oficial no satisface porque no profundiza en el conflicto. Los jóvenes preguntan a los viejos, a los familiares, la agresión es contundente...

...Dice Guillermina Bravo que en Alemania la danza-teatro se justifica debido a la fuerza de la motivación. En México la llamada danza-teatro es una versión falsa de esa corriente. Los alemanes, dice, quieren lograr un propósito muy concreto, que es el enfrentamiento generacional y el rescate de un pasado bajo una nueva luz emocional y conceptual. El foro es el microscopio y el nazismo es

el microbio...<sup>11</sup>

Pese al tajante juicio de una de las máximas, sino la máxima figura de la danza moderna en México, afirma Patricia Cardona que < a finales de los años 70's. crecen en México las semillas del género naciente danza-teatro y del posmodernismo mexicano. Género que siempre existió, la danza-teatro toma en la nueva cara del bailarín mexicano mayor fuerza, mayor volumen. Es como si volviera a nacer. Es el necoexpresionismo actual. Lo anterior coincide con el paso por México del Teatro de danza de Wuppertal que dirige Pina Bausch en 1980, su espectáculo abre entonces, una llave en el torrente animico del joven coreógrafo, tan influido por el macartismo emocional de la danza de Merce Cunningham y Alwin Nikolais.>

< Los jóvenes coreógrafos mexicanos de la danza-teatro, casi todos independientes, han sido formados en su gran mayoría a partir de la técnica Graham, o son seguidores -muy pocos- de la línea Cunningham/Nikolais o saben de la existencia de la corriente Humphrey-Limón, si no es que se entrenan dentro de esta escuela. Todos han pasado alguna vez en su vida por una clase de ballet.>

Según Patricia Cardona son el grupo Cuerpo Mutable, el espectáculo Tropicana's Holiday de Graciela Henríquez, los coreógrafos Silvia Unzueta, Jaime Blanc (del Ballet Nacional de México) y Marco Antonio Silva con el grupo Utopía, quienes han tenido logros al recurrir al teatro del movimiento o a la danza-teatro, al naturalismo, al expresionismo; intensificando una descarga humana

---

<sup>11</sup> Patricia Cardona, La nueva cara del bailarín mexicano, pags. 213, 214, 9 y 10.

que estuvo oculta tras las modas y estilos extranjeros.

Ella misma comenta que Silvia Unzueta retoma los hilos de la danza-teatro sostenidos desde siempre por Raúl Flores Canelo del Ballet Independiente. Al respecto de la fundación del Ballet Independiente en 1966, Alberto Dallal anota: < sobresalen sus experimentos en torno a una danza que ante todo se convierta en espectáculo crítico, ya sea en contra de la enajenación del hombre en la sociedad capitalista, ya sea en contra de la explotación económica y social><sup>12</sup>

Marco Antonio Silva también ha estado en contacto directo con la danza-teatro alemana; sobre su obra *Paraiso* estrenada en 1986 en el Teatro del Pueblo, Patricia Cardona dice que <sin embargo, no es precisamente el producto de una influencia; es el ensamblaje de fracciones de obras de Pina Bausch y secuencias de Marco Antonio Silva>. <sup>13</sup>

Al respecto del panorama de la danza contemporánea mexicana, la autora comenta < A partir de los años 80's y hasta la fecha (1990), la joven danza mexicana, sobre todo, anda en busca de la expresión mas cercana a su vivencia personal. Del lenguaje hermético, frío, virtuosístico y formalista de los años 60's y 70's -exceptuando la producción coreográfica de Raúl Flores Canelo-, la actual danza mexicana se ha radicalizado hacia la investigación emocional, regresando a un expresionismo necesario -ahora sí que evolucionado por el aprendizaje de la técnica- pero casi olvidándose de la técnica misma, agregando al nervio central de la danza un

<sup>12</sup> Alberto Dallal, *La danza contra la muerte*, Pág. 130.

<sup>13</sup> Patricia Cardona, *La nueva cara del bailarín mexicano*, pág. 263.

comportamiento realista, textos, voz, objetos escenográficos igualmente realistas. A esto se llama danza-teatro desde que Pina Bausch bautizó así su propio antiformalismo neoexpresionista.><sup>14</sup>

Ya en 1991, del 9 al 27 de septiembre se llevó a cabo el 1er. Taller de Danza-Teatro Alemana en México, organizado por el Instituto Goethe, en colaboración con el Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de la Danza "José Limón" del Instituto Nacional de Bellas Artes. Dicho taller estuvo a cargo de las maestras alemanas Hedwig Müller, historiadora y doctora en arte dramático por la Universidad de Colonia, así como de la bailarina y coreógrafa Heide Tegger, de la sección de danza de la Escuela Superior de Música y Teatro de Hannover y ex-solista del Teatro de Danza de Wupertal, que dirige Pina Bausch. Se trabajó principalmente con el método de Pina Bausch y se finalizó el curso con un montaje de fragmentos creados a partir de las improvisaciones de los participantes, ensamblados por la maestra Tegger.

Como puede verse, los puntos de contacto con la danza-teatro alemana han sido de variado alcance para la danza mexicana. Se puede observar como, independientemente de ese movimiento, ya había en México una postura con respecto a la utilización crítica de la danza en el caso del maestro Raúl Flores Canelo o también, se habían logrado características brechtianas (aunque la maestra Raquel Tibol<sup>15</sup> no especifique cuáles) en el caso de la obra <La portentosa vida de la muerte> (1964) de Guillermina Bravo. Dentro del perfil de bailarín que describe Patricia Cardona en la década

<sup>14</sup> Ibidem; pags. 294 y 295.

<sup>15</sup> Raquel Tibol, *Pasos en la danza mexicana*, p. 140.

de los 80s. registra la visita de Jerzy Grotowski a México en 1985 <que siendo de teatro dijo una frase célebre igualmente aplicable a la danza:

-¡Huye del teatro como de la peste si no naciste para ser actor!

Y Habló del cansancio, de esa falta de resistencia que tiene el intérprete cuando su corazón no coincide con su vocación, cuando no se compromete con su carrera. De los estados depresivos a que conduce esto. Y en el actor, como en el bailarín, la mediocridad es imperdonable.><sup>16</sup>

El movimiento danza-teatro iniciado en los 70's en Alemania, ha sido una práctica que está fuera de definiciones o conceptualizaciones. La danza mexicana no ha tenido que someterse a ningún postulado ajeno, ni a ninguna técnica dancística que no se hubiera conocido ya en el país. Mas bien parece que ha tenido la oportunidad de aprovechar los criterios de una práctica. Una de las posibles definiciones de la danza-teatro es la de << Una estética de los sentidos>, en la medida en que estética sea entendida como un tipo específico de comportamiento y percepción, al contrario de un ideal o un concepto. La danza-teatro puede ser entendida como una <arqueología de las formas de vida>, la cual no solamente profundiza en el significado de la estructura cultural en el cuerpo, sino al mismo tiempo busca formas opuestas. Este asunto lo obtiene de la experiencia diaria y de figuras históricas hasta mitos.>> según Inge Baxmann<sup>17</sup>

<sup>16</sup>Patricia Cardona, <La nueva cara del bailarín mexicano> pág. 47

<sup>17</sup>Inge Baxmann, "Danza-teatro: Rebelión del cuerpo, Teatro de imágenes y una investigación en el sentido de los sentidos.",

<La danza-teatro necesita ejecutantes maduros que estén deseosos de tomar riesgos y unificarse al proceso de trabajo, ya que los ensayos parecen mas una expedición hacia aéreas desconocidas, que ejercicios con pasos creados hace tiempo. En este sentido, en la danza-teatro los ejecutantes se han permitido libertades, como en el arte de la actuación, mas que aprendido a hacer danza-teatro><sup>18</sup>

<Mientras que en la actuación las diferentes reglas históricas de la práctica de la representación han ido cambiando fuertemente, en la danza clásico académica la técnica se fue solidificando en el proceso de profesionalización a lo largo de varios siglos, transformándose en un sistema de reglas válido en todos lados y con características internacionales.><sup>19</sup>

Como se puede observar en las anteriores citas, uno de los puntos centrales en torno a la reflexión de la práctica de la danza-teatro es la actuación; punto en el que también se insertan mis reflexiones, tras haber incursionado en el mundo del teatro vía la actuación y, como lo he mencionado, por estar profesionalmente activo en el campo de la danza. Mas concretamente es este <profesionalismo> lo que está en cuestión. Es como si al convertirme en profesional de una disciplina artística, que había preferido en lugar de la ingeniería química (es lo que estudiaba antes de la

---

revista *Ballet Internacional*, 1-'90, pág. 56.

<sup>18</sup>Norbert Servos, "La Herencia de Libertad; especulaciones acerca del futuro de la danza teatro", revista *Ballet Internacional*, pág. 50.

<sup>19</sup>Susanne Schlichler, op. cit. pág. 152.

danza), se hubiesen agotado mis posibilidades de conocimiento. Como al principio representó cierta comodidad, no reparé en el hecho de que ser un bailarín asalariado no significaba mas que la remuneración económica que recibía. En los montajes de coreografías con el grupo Contempodanza, se me pedía interpretar o actuar ciertas cualidades emocionales y lo hacía, hasta que llegó la ocasión en que había que trabajar un montaje con el maestro Raúl Flores Canelo, con quien no pude trabajar directamente ya que prefería ensayar con uno de los dos repartos propuestos para el montaje, en fin, al momento de aprenderme la coreografía de manera indirecta no logré la interpretación que se requería. A esta distancia puedo apreciar que a mi falta de oficio actoral estaba ligado ese mecanismo de la compañía de danza que hace remontajes, separando al coreógrafo del bailarín, además de la pretensión de que el bailarín puede <actuar> o crear un personaje, aunque sepa poco o nada de actuación.

La danza-teatro mexicana es pues producto de una afortunada liberación de esquemas estético dancísticos y de producción artística. Qué tanto tiene que ver con el origen de este movimiento y cuánto éxito como forma dancística ha tenido entre el público, son cuestiones que aún estan por dilucidarse. Lo que es un hecho es que se han generado procedimientos creativos evidenciados por las constantes producciones de grupos que se denominan de danza-teatro, como **Utopía** de Marco Antonio Silva y **Púrpura** de Silvia Unzueta.

### Capítulo 3.- DANZA TEATRO Y ACTUACION

Considero que la teoría del Teatro Pobre de Jerzy Grotowski, contiene importantes planteamientos en torno al arte del actor, que junto con sus investigaciones sobre la relación público-actor, son puntos centrales de su concepción de teatro.

Mi propuesta de llevar a cabo una vinculación entre la danza-teatro y algunas técnicas grotowskianas, contempla la confrontación mas que la identificación entre ambas entidades. Ante el eclecticismo de la danza-teatro estará el antielecticismo de Grotowski.

Revisando la trayectoria de Grotowski podemos ubicar en sus actividades cuatro periodos, desde sus inicios hasta comienzos de 1984, año de la clausura definitiva del Teatro Laboratorio de Wroclaw, como se conocia a su grupo:

El primer periodo, que se puede denominar **Teatro de representación** va de 1957 a 1961. Se manifiestan, aunque en estado embrionario, algunos de los elementos clave alrededor de los cuales girará, radicalizándose cada vez más, toda la investigación posterior de Grotowski:

- La autonomía del teatro con respecto a la matriz literaria (en estas obras Grotowski aparece ya en su doble condición de director y autor de la escenificación teatral);

- el protagonismo del actor y su expresión física;

- el contacto con el espectador.

El segundo periodo, de 1962 a 1969, coincide con el momento de la gran aceptación internacional, gracias a algunos espectáculos memorables, en los cuales la poética del Teatro pobre y la experimentación de las técnicas del actor llegan a su apogeo.



El tercer período de 1970 a 1979, consistió en actividades a las que se les dio el nombre de "Parateatrales", en las que se investigaba en el terreno de la intercomunicación y el <encuentro> entre los individuos.

El cuarto período de 1979 a 1984, a esta fase Grotowski dio en principio el nombre de **Teatro de las fuentes** y consistió en una recuperación de intereses antropológicos e histórico-religiosos que Grotowski había cultivado desde muy joven. En 1984 cierra definitivamente el Teatro Laboratorio por diferencias con respecto al nuevo régimen polaco.

En 1989 y 1990, Grotowski ofrece la conferencia titulada <De la Compañía Teatral a El Arte como Vehículo>, en Módena, Italia e Irvine, E.U. Habla de su trabajo en el Workcenter of Jerzy Grotowski de Pontedera, Italia y considera a <El arte como vehículo> el polo opuesto a <El teatro como representación>. En <El teatro como representación> la sede del montaje estaba en la percepción del espectador, en cambio en <El arte como vehículo> la sede del montaje está en los actuantes (actores).

Grotowski ya no hace teatro, en el sentido representacional, en cambio la práctica de la danza-teatro no solo de parte de algunos de sus iniciadores (de los que se tiene información) sino de seguidores del movimiento en otras partes del mundo, sigue presentando producciones. Sin embargo Grotowski sigue activo como intelectual y maestro. Respecto de sus enseñanzas hay una anécdota-comentario en una entrevista que le hizo Edgar Ceballos en la que dice: <Durante el stalinismo nos torturaban si no estábamos de acuerdo, pero en los setentas eso no sucedía, pero nos metían en

dificultades. El problema era saber cómo rebelarse de tal modo que aunque quisieran dañarte, no pudieran. Hay que ser todo el tiempo muy vigilante. La única forma de salir de un teatro sórdido, es elevar el nivel del oficio.><sup>20</sup>

Respecto del oficio, en la **Exposición de motivos** tenemos que debido a sus investigaciones en torno al arte del actor, Grotowski considera condiciones esenciales en el arte de la actuación:

a) estimular el proceso de autorrevelación, llegando hasta el inconsciente, pero canalizando los estímulos a fin de obtener la reacción requerida. Esto es, debido a que su método de investigación es inductivo, el conocimiento parte del actor, que es el objeto de conocimiento. Es autoconciencia para llegar al subconsciente.

b) Ser capaz de articular el proceso, disciplinarlo y convertirlo en signos. En términos concretos esto significa construir una partitura cuyas notas sirvan como elementos tenues de contacto, como reacciones a los estímulos del mundo externo: a aquello que llamamos <dar y recibir>. Aquí Grotowski señala que no hay contradicción entre la técnica interior y el artificio (articulación del papel mediante signos) por lo que debe existir esa voluntad para hacerlo, para articular el proceso, sólo que hay que saber cuando, y él los señala claramente. Con respecto a los signos él observa que son el elemento esencial de expresión en su teatro y, al igual que algunos creadores de danza-teatro como Pina Bausch, no trabaja con una proliferación de ellos, sino que los destila

---

<sup>20</sup>Edgar Ceballos, <Únicamente la calidad salvará al teatro de grupo>, revista **Máscara**, octubre 1992-enero 1993, pág. 131.

hasta dejar lo exacto. Utiliza la **contradicción** para encontrar la naturaleza escondida de los signos, entendiéndola como la contradicción entre las cualidades del individuo por ejemplo entre el gesto y la voz, la voz y la palabra, la palabra y el pensamiento, la voluntad y la acción, entre otras. A la articulación del papel mediante signos con los que se hace contacto con objetos y compañeros le llama **partitura**.

c) eliminar del proceso creativo las resistencias y los obstáculos causados por el propio organismo, tanto físico como psíquico (ya que ambos constituyen la totalidad). Grotowski llama a esto **vía negativa** y está directamente relacionado con el método **inductivo** que propone. En su concepción de teatro el actor mas que aprender ejercicios de actuación, debe destruir los obstáculos que impiden la autopenetración, la exposición de su verdad más íntima frente al auditorio. Al disciplinar el proceso creativo el actor logra desarrollar una sistema de signos que lo conducen al proceso de la autoentrega.

Estos tres puntos enuncian la técnica del actor de Grotowski. También es muy importante resaltar que en la relación con el director, el actor debe tener la posibilidad de trabajar <en seguridad>, ser aceptado como ser humano.

En cuanto a la relación actor-espectador, Grotowski señala que el actor debe lograr mediante su técnica actuar para confrontarse con el espectador, para cumplir un acto auténtico.

#### Capítulo 4.- ENTRENAMIENTO GROTOWSKIANO

<<Es eso exactamente lo que se puede aprender en los ejercicios del gesto (plásticos). Se puede aprender a separar el gesto del cuerpo, lo que es muy peligroso. Existe una falsa idea del gesto: que los gestos son movimientos expresivos de las manos. Así: es falso que existan movimientos de la mano que de por sí sean expresivos. Si la reacción comienza en la mano y no dentro del cuerpo, en efecto es un <gesto>. De hecho es así que los actores hacen. Pero...es falso. Porque si la reacción es viva, comienza siempre en el interior del cuerpo y termina en las manos... ..Pienso que en todos los géneros de ejercicios, el mal deriva de esta opinión errada, en la cual parece posible desarrollar diversos sectores del cuerpo y a través de esto liberar el actor, su expresión. No es verdad. No hay que <entrenar>. La palabra misma <entrenamiento> no es exacta. No se tiene que entrenar gimnasia, ni acrobacia, ni danza, ni gesto. En este tipo de trabajo que es distinto a los ensayos, se debe confrontar al actor con aquello que es el germen creativo. Podía contar por un buen rato en que modo hemos buscado ejercicios de este tipo. Indudablemente cometimos un número notable de faltas y caímos en varios errores convencionales.>><sup>21</sup> <<Para poder vivir y crear, hay que aceptarse. Sin embargo para tener una posibilidad de aceptarnos, es necesario el otro, alguien que nos pueda aceptar. No estar dividido -eso es en el fondo aceptarse a si mismo-. No tener confianza en el propio cuerpo

---

<sup>21</sup>Jerzy Grotowski, <Los ejercicios>, revista **Máscara**, Nos. 11 y 12, pág. 32.

es no tener confianza en sí mismo. Estar dividido. **No estar dividido:** no es sólo la semilla de la creatividad del actor, sino también la semilla de la vida, de la posible totalidad.>><sup>22</sup> Estas citas dan cuenta de la actitud que tomó Grotowski al revisar su propuesta de entrenamiento en 1970, quizá concientizando acerca de la influencia que su poética tiene y ha tenido.

Hay dos etapas de <Entrenamiento para el actor> en **Hacia un teatro pobre** de Jerzy Grotowski, la de 1959 a 1962 y la de 1966. Las diferencias son: a.-en la segunda etapa se eliminaron los ejercicios de la primera que no cumplían con los requisitos de la **vía negativa**, es decir con el proceso de eliminación de los obstáculos que le impiden al actor llegar a una tarea creativa mediante la ejecución de los ejercicios.

b.-En la segunda etapa los ejercicios se orientaron para buscar un contacto: recibir los estímulos del exterior y la reacción a esos estímulos.

Los ejercicios fueron ideados por los actores del **Laboratorio teatral** de Jerzy Grotowski o adoptados de otros sistemas (Dalcroze, Delsarte, Dullin, Hatha Yoga, Ejercicios para abrir la laringe prescritos por el doctor Ling), y desarrollados y elaborados para satisfacer los objetivos precisos del método grotowskiano.

Grotowski señala que los elementos básicos en la realización de los ejercicios son: los estímulos, los impulsos y las reacciones y, advierte que no hay impulsos ni reacciones sin contacto. Al realizar un ejercicio se buscan <asociaciones>, una asociación <es algo que surge no sólo de la memoria, sino del cuerpo, es una

<sup>22</sup>Ibidem; pág. 36

vuelta a una memoria precisa que no debe analizarse intelectualmente>.23

Ya en 1979 comenta: << Al comienzo, cuando -bajo la influencia de Delsarte- nos ocupábamos de los así llamados ejercicios plásticos, buscábamos de qué manera diferenciar las reacciones que parten de nosotros hacia los demás de las reacciones que llegan a nosotros de los demás: extravertis-introvertis. No dio grandes resultados. En definitiva, después de aplicar diversos y bien conocidos sistemas de ejercicios plásticos: de Delsarte, de Dalcroze y otros, paso a paso comenzamos a descubrir los así llamados ejercicios plásticos en cuanto *conjunctio oppositorum* entre la estructura y la espontaneidad. Aquí, en los movimientos del cuerpo, son fijados los detalles que podemos llamar formas. El primer punto consiste en fijar una cierta cantidad de detalles y en hacerlos precisos. El siguiente, en encontrar los impulsos personales, que pueden encarnarse en los detalles y, encarnándose, transformarlos. Transformar pero no hasta la destrucción. La pregunta es ésta ¿cómo improvisar al comienzo únicamente el orden, los ritmos de los detalles fijados, para cambiar después el orden, los ritmos, la composición de detalles -cambiar no en el sentido de una premeditación, sino del flujo dictado por su propio cuerpo? ¿cómo encontrar esa línea de la <espontaneidad> del cuerpo que se encarna en los detalles, los abraza, los supera, pero que al mismo tiempo mantiene su precisión? Es imposible, si los detalles tienen el carácter de gestos, o sea se mueven sólo los brazos y las

---

23 Jerzy Grotowski, *Hacia un teatro pobre*, pags. 185 y 186.

piernas en cambio de estar arraigados en la totalidad del cuerpo.>><sup>24</sup>

Respecto de la espontaneidad, Grotowski dice que a menudo se debe estar completamente exhausto para romper la resistencia de la mente y empezar a actuar con autenticidad. Para no caer en esa premeditación de que habla. <<Puesto que no se trata de tener confianza en nuestro cuerpo que necesitamos, sino de no estar separados de él. Y no es tanto de <savoir-faire> que necesitamos, como de saber como no dudar frente al llamado, cuando se trata de realizar lo desconocido y de realizarlo dejando los medios (en la medida de lo posible) a nuestra propia naturaleza.>><sup>25</sup> Para Grotowski un impulso verdadero se verifica solo si se cree en el signo. Un signo es una acción del actor, es algo que se percibe, se siente, aunque no se pueda definir.

¿Qué es creación para Grotowski? El crítico polaco Zbigniew Osinski rastrea el significado de este concepto en el trabajo de Grotowski y dice. <<Queda liquidada en Grotowski la antigua oposición entre *imitatio* y *creatio*. Es sabido que en los antiguos - por ejemplo en la Grecia de la época clásica- no creían que el arte fuese creación. El valor del arte no consistía en esto, al contrario estaba en el corresponder a las leyes inmutables, a las formas eternas del mundo. Según los antiguos: el arte debiera descubrir estas formas, no crearlas. A la vez la función del arte se la veía en la imitación, la *mimesis*, entendida no como la

<sup>24</sup>Ibidem; pág. 33.

<sup>25</sup> Jerzy Grotowski, *Lo que fue*, revista *Máscara* nos. 11-12, pág. 40.

esclavizante repetición de la realidad sino como la libre expresión del artista respecto a ésta. La tarea del arte era claramente imitatio.>><sup>26</sup>

El título de este capítulo pierde sentido al observar las declaraciones de Grotowski respecto de su trabajo: "la palabra misma **entrenamiento** no es exacta;" sin embargo funciona para ubicar uno de los aspectos de su método que más han causado polémica, que son los ejercicios de entrenamiento. ¿Qué cualidades tienen dichos ejercicios?, Grotowski asegura que sus ejercicios no funcionan como introducción al acto creativo, no son arte en si mismos. Se puede concluir que, precisamente siguiendo su vía negativa, cada que se logra dominar un ejercicio, el ejercicio pierde sentido porque llega a acartonarse, a carecer de un sentido específico.

El interés de dichos ejercicios estriba para mi en el intento consciente de abarcar la totalidad del ser humano, así como el enfrentamiento con la creación a través de la investigación durante la ejecución de los mismos.

Es también importante de retomar su concepto de creación (en el arte) que esta mas asimilada con la imitación que con la invención de la vida.

---

<sup>26</sup>Zbigniew Osinski, <Grotowski traza los caminos: del Drama Objetivo (1983-1985) a las Artes Rituales (desde 1985), revista **Máscara** nos. 11-12, pág. 111.



## **Capítulo 5.- PROPUESTA DE EXPERIMENTACION UTILIZANDO EL ENTRENAMIENTO GROTOWSKIANO**

Es preciso ubicar las condiciones en las que se pretende llevar a cabo la experimentación. Utilizando los ejercicios que forman el entrenamiento grotowskiano se intentará un acercamiento con algunas de sus técnicas y método, teniendo como objetivo terminal de dicha experimentación el montaje de un espectáculo de danza-teatro. Ante todo procuraré estar siempre consiente de la relatividad de dichos ejercicios, reconociendo mi objetivo final. Me refiero a la relatividad física en cuanto espacio-tiempo; la diferencia del ámbito y el objetivo en el que se practicaron y practicarán los ejercicios. Respecto a éstos, se tomarán los descritos en las páginas de la 95 a la 108 de *Hacia un teatro pobre* en los apartados:

### **A.- Ejercicios físicos**

I.- Calentamiento.- Ejercicios que con base en la caminata y la carrera integran las extremidades en ejercicios que concluyen con pequeños saltos.

II.- Ejercicios para aflojar los músculos y la columna vertebral.- La elasticidad y flexibilidad del cuerpo que se logra al aflojar músculos y columna vertebral, se basa en la exposición del cuerpo a posturas diferentes a la posición de pie; se empieza echado en el piso, se para de manos, se acuclilla, se brinca, se hinca y se camina con pies y manos boca arriba, utilizando flexiones y torsiones de cintura (columna vertebral).

III.- Ejercicios de arriba hacia abajo.- Grotowski menciona que uno

de los objetivos principales durante la ejecución de estos ejercicios es el estudio de los cambios que se efectúan en el organismo en cuanto a : respiración, ritmo del corazón, leyes de equilibrio y la relación que existe entre la posición y el movimiento. Los ejercicios consisten en mantener cierta erección estando de cabeza, para ello se utilizan brazos, cuello y cabeza.

IV.- El vuelo.-Ejercicios basados en la imitación del vuelo de las aves, que parten de una imitación superficial hasta llegar a la abstracción del vuelo, pasando por el despeque y el aterrizaje.

V.- Saltos y volteretas.-Se empieza con las volteretas, que consisten en curvar el cuerpo hacia adelante hasta hacer contacto con el piso, empezando por la cabeza recorriendo toda la espalda para terminar de pie. Después siguen los saltos que implican el separar un momento el cuerpo del piso, para regresar a él utilizando los brazos para amortiguar el descenso. En la ejecución se incluyen variaciones para incorporarse o atacar el ejercicio.

VI.- Ejercicios de pies.- Se empieza acostado y continúa de pie. Se articula cada uno de los huesos de los pies y se trabaja la sensibilidad al tomar objetos con ellos.

#### B.- Ejercicios plásticos

I.- Ejercicios elementales.- Se pretende la disociación del movimiento de cada parte del cuerpo utilizando la imaginación, es decir creando situaciones ya sea entre las partes del cuerpo, o entre el cuerpo y el ámbito donde se trabaja.

II.- Ejercicios de composición.-Consisten en imitar procesos vitales como el florecimiento y decadencia del cuerpo; imitar un animal, no literalmente sino buscando asociaciones; convertirse en

**ESTA TESIS NO DEBE  
SALIR DE LA BIBLIOTECA**

un árbol; darle vida a una flor; buscar analogías con un niño recién nacido; estudiar los diferentes tipos de posturas según la edad, dinámicas síquicas, características fisiológicas o patológicas y parodia de posturas de otras personas. Estos ejercicios de composición plástica pueden llegar a abstracciones tales como transmitir un impulso emocional a una parte especial del cuerpo, o asignarle determinada acción modulando los músculos, por ejemplo las manos rien, el hombro grita.

C.- Ejercicios de la máscara facial.- Tienen como objeto controlar cada músculo de la cara, trascendiendo la mímica estereotipada. Poniendo en movimiento simultáneo, pero con ritmos diferentes diversas partes de la cara.

También se tomarán los ejercicios siguientes:

Resonadores.- Se trata de determinada parte del cuerpo sobre la que subjetivamente se hace presión con el aire al emitir un sonido vocal, creando una vibración que modifica la voz y su poder de conducción. Se trabajarán todos los resonadores posibles.

Ejercicios orgánicos.- Consisten en hacer que el actor aprenda a controlar su voz oyéndola desde afuera, moldeando el eco, moviéndose cerca o lejos de la pared, guiándolo hacia arriba o hacia abajo, cambiando resonadores y entonación. Utilizando la imaginación hasta llegar a abstracciones como "hacer un agujero en la pared" o "barrer" con la voz.

La imaginación vocal.- Son ejercicios para aumentar las posibilidades de la voz; hay que proferir sonidos inusitados, por ejemplo imitando sonidos naturales y ruidos mecánicos o, voces de mujeres, niños y viejos.

Ejercicio del tigre.- El maestro juega a que es un tigre que ataca a su presa, quien tiene que defenderse rugiendo como tigre, integrando texto posteriormente. Es muy importante para la improvisación de texto.

Siguen los ejercicios (pág. 146).- Estos son también con sonidos animales; se imita el maullido de un gato con la mas amplia gama de entonación, matices y tono; de pronto se vuelve a la recitación de un texto (que puede improvisarse) poco a poco la voz adopta el sonido del rugido de tigre.

Ejercicio siguiente (pág. 147).- Es un ejercicio de imaginación en el que se pretende la reacción a un estímulo sensorial, por medio de la voz.

Ejercicios basados en sonidos animales (pág. 147).- Imitación de sonidos animales controlando entonación, respiración y movimiento de tigre, serpiente y vaca.

En la selección de los ejercicios se toma en cuenta el hecho de que no se trabajará con un texto como base, es decir no habrá diálogo hablado, por lo que se obviaron los que enfatizan la dicción.

El orden en que se practiquen los ejercicios será el que las necesidades del proceso requieran; sin descartar la posibilidad de que se incluyan otros, según criterio personal.

Se trabajará en sesiones de entre dos y cuatro horas, por lo menos tres veces por semana, durante dos meses. Los participantes serán tres y todos tendrán formación dancística en clasico o contemporáneo. Durante las sesiones no habrá ningún tipo de entrenamiento técnico de danza, ya que se pretende rebasar los

logros técnicos personales para lograr el acto creativo. Previamente se hará el planteamiento de montaje con los participantes, delimitando los intereses de investigación y los intereses estéticos.

El montaje que será dirigido por mí, llevará por título **Blanco y dulce deseo** y está formado idealmente por cuatro cuadros a presentarse en un teatro a la italiana. Se utilizará música contemporánea de Lucía Hwong y Bobby McFerrin entre otros.

### Conclusiones

Una historia del cuerpo y una autorrevelación quizá son las ideas predominantes en la presente identificación de la danza-teatro y Grotowski respectivamente. Ambas entidades tratan de los valores del arte en la antigüedad clásica, aunque de diferente manera. La danza-teatro habla de la honradez (del sentimiento) y la exactitud (de la observación), y en Grotowski se puede inferir la actitud de descubrir las formas (como tarea del arte). Sin embargo al mismo tiempo que se reivindican dichos valores se cuestiona la tradición, la historia del arte, para hacerla responder a las demandas y necesidades presentes. Entonces tanto en Grotowski como en la danza-teatro se trata de romper con los dogmas del arte, que se han llamado aristotélicos. Se trata de romper con una idealización histórica.

Como se puede observar dentro del panorama de la danza mexicana, éstas y muchas otras hazañas del arte occidental (y oriental) han sido asimiladas y transformadas, dando satisfactorios resultados. Personalmente conozco propuestas de estilos de danza de maestros mexicanos, que rompen con las técnicas modernas (Graham, Límón, Cunningham) y aportan una estética diferente a la de dichas técnicas, tales como los creados por Miguel Angel Palmeros y Luis Fandiño. En mi gusto las propuestas estéticas mas interesantes corresponden a los coreógrafos citados en el capítulo 2 y, otros como Benito González, Evoé Sotelo, Georgina Martínez, Ivonne Muñoz e Isabel Romero.

En cuanto a técnica, Grotowski consideró la creación de una propia, misma que aportó un producto estéticamente distinto. En la danza-teatro ocurre al revés, se toma una postura crítica respecto de la técnica y la estética de la danza clásica (en sus inicios, posteriormente ocurre lo mismo respecto de las técnicas de danza moderna) y trata de inyectarle a la danza el contenido de la realidad viviente, lo cual conduce a una estética diferente.

En el caso que me trajo a esta vinculación, el cual es un montaje de danza-teatro, el problema es y no de tipo técnico. Fue originado por la experiencia de haber accedido a otro tipo de percepción, mucho más sensual, durante el montaje de *Gaia punto cero* diferente del que había experimentado en el grupo *Contempodanza*. Ahora bien, la sola formación dancística limita mis posibilidades de procedimiento para dicho montaje, por lo que pretendo echar mano de elementos de la técnica de actuación de Grotowski para experimentar en esta búsqueda de formas de percepción y, por ende de entendimiento. En este sentido autorrevelación será para mí la posibilidad de acceder a dichas formas de percepción partiendo de una historia del cuerpo, el propio, aunque tratando de no idealizar o conceptualizar dicha historia.

Otras conclusiones quizá surjan tras la experimentación durante el proceso de montaje, de haberlas me complacerá comunicarlas.

#### **BIBLIOGRAFIA**

GROTOWSKI, revista *Máscara*, nos. 11-12, México, Escenología A.C.,

1992.

REYES Palacios, Felipe; *Artaud y Grotowski ¿ el teatro dionisiaco de nuestro tiempo?*, México, Grupo Editorial Gaceta, 1992.

ISLAS, Hilda; < Primer Taller de Danza-teatro en México>, en *Danza-ria internacional* no. 1 nueva época, México, 1991.

BAXMANN, Inge; < Danza-teatro: rebelión del cuerpo, Teatro de imágenes y un cuestionamiento en el sentido de los sentidos>, revista *Ballet internacional* no. 1, Trad. Heberto Silva, Colonia, Ballet Bühnen, 1990.

CARDONA, Patricia; *La nueva cara del bailarín mexicano*, antología hemerográfica, México, INBA, 1990.

TEGEDER, Ulrich; <"...un lenguaje que todavía no conocemos" Un taller de danza-teatro en Salvador de Bahía>, revista *Ballet internacional* no. 1, Trad. Heberto Silva, Colonia, Ballet Bühnen, 1990.

JIMENEZ, Sergio y CEBALLOS, Edgar; *Técnicas y teorías de la dirección escénica*, México, Gaceta, 1988.

SCHLICHER, Susanne; *TanzTheater*, Trad. Eric Albrecht, Alemania, ro, 1987.

SERVOS, Norbert; <El bello bastardo>, Trad. Pablo Lacave, revista *Artes Escénicas*, México, 1987.

SERVOS, Norbert; <La herencia de libertad>, Trad. Georgina Martínez, revista *Ballet internacional* 7-8, Colonia, Ballet Bühnen, 1986.

GROTOWSKI, Jerzy; *Hacia un teatro pobre*, Trad. Margo Glantz, México, Siglo XXI, 1984.

MARCUSE, Herbert; *Eros y civilización*, Trad. Juan Garcia Ponce,



México, Sarpe, 1983.

DALLAL, Alberto; *La danza contra la muerte*, México, UNAM, 1982.

TIBOL, Raquel; *Pasos en la danza mexicana*, México, Difusión Cultural UNAM, 1982.

SERVOS, Norbert; < Danza y emancipación > Trad. Georgina Martínez, revista *Ballet internacional* enero, Colonia, Ballet Bühnen, 1982.

TEMKINE, Raymonde; *Grotowski*, Caracas, Monte Avila Editores, 1974.

Biblioteca Salvat de Grandes Temas, No. 12 *Nuevos rumbos del teatro*, texto Alberto Miralles, Barcelona, Salvat Editores, 1974.