

FACULTAD DE DEPORTE
Departamento de Ciencias de la Actividad Física y del
Deporte

TESIS DOCTORAL
“La presencia escénica del individuo: análisis
conceptual y empírico de los factores
determinantes.”

Autora:
M Dolores Molina García

Directores:
Dr. Sebastián Gómez Lozano
Dr. Germán Ruiz Tendero

Murcia, 29 de Abril de 2015

FACULTAD DE DEPORTE
Departamento de Ciencias de la Actividad Física y del
Deporte

TESIS DOCTORAL
“La presencia escénica del individuo: análisis
conceptual y empírico de los factores
determinantes.”

Autora:
M Dolores Molina García

Directores:
Dr. Sebastián Gómez Lozano
Dr. Germán Ruiz Tendero

Murcia, 29 de Abril de 2015



UCAM
UNIVERSIDAD CATÓLICA
DE MURCIA

AUTORIZACIÓN DEL DIRECTOR DE LA TESIS
PARA SU PRESENTACIÓN

El Dr. D. Sebastián Gómez Lozano y el Dr. D. Germán Ruiz Tendero como Directores⁽¹⁾ de la Tesis Doctoral titulada “La presencia escénica del individuo: análisis conceptual y empírico de los factores determinantes” realizada por Dña. M Dolores Molina García en el Departamento de Ciencias de la Actividad Física y del Deporte, **autorizan su presentación a trámite** dado que reúne las condiciones necesarias para su defensa.

Lo que firmamos, para dar cumplimiento a los Reales Decretos 99/2011, 1393/2007, 56/2005 y 778/98, en Murcia a 29 de Abril de 2015.

Dr. D. Sebastián Gómez Lozano

Dr. D. Germán Ruiz Tendero

(1) Si la Tesis está dirigida por más de un Director tienen que constar y firmar ambos.

Dedicatoria

A Luisa, por su amor y entrega incondicional, cuidar de nuestros hijos Alejandro y Leonardo durante mis horas de trabajo intenso estos últimos cuatro años, demostrando ser un padre maravilloso y especial y como pareja dejarme libertad para superarme cada día a nivel personal y profesional.

Agradecimientos

A mis Directores de Tesis, D. Germán Ruiz Tendero, por iniciarme en el mundo de la investigación y generarme motivación, por su paciencia en cada uno de mis tropiezos, sus enseñanzas, su perfeccionismo y saber hacer en cada uno de los pasos que di, y a D. Sebastián Gómez Lozano, por haber confiado en mí, siempre, motivarme a plasmar lo real de la escena, a lo científico, ser la guía y ayudarme a crecer en lo que me apasiona.

Al conservatorio Profesional de Danza de Murcia, a la Escuela Superior de Arte Dramático y a la Facultad de Deporte por dejar que trabaje con sus alumnos, sujetos de este estudio y dejarme utilizar sus instalaciones siempre y cuando las he necesitado.

A Juan Antonio Saorín, Paco Maciá, Francisco Javier Mateo, María Dolores Galindo y Luis Manuel Soriano Ochando, profesores de la ESAD y del Conservatorio Profesional de Danza, por ser un jurado impecable y paciente, a mi compañero Tao por prestar su tiempo en el último empujón y ser una pieza fundamental para la finalización de esta Tesis.

Gracias a todos

RESUMEN

Introducción

La presencia escénica es un concepto escurridizo para cualquier persona que se dedique a las artes escénicas. Todos tienen ligeras ideas pero no se llega a conocer los factores reales que influyen en su adquisición o mejora. No hay documentos definitivos que clarifiquen si se trata de un "don" o llega con la experiencia y el trabajo. Graham (1991) llega a decir que "La presencia escénica es el claro resultado de un cuerpo despierto y desbloqueado que está íntegro en su pensar, sentir y hacer. Un cuerpo dispuesto, atravesado por la emoción y proyectado." Lo que a Graham le llama la atención es la capacidad de alguien para tener un cuerpo despierto y desbloqueado, con lo que podemos deducir que para alcanzarlo ha utilizado tiempo y técnica. Por otro lado, Duncan (2007) nos explica "La improvisación, es muy importante porque es la única forma en que se logra hacer aflorar la personalidad propia, lo que tiene que ver con nuestras experiencias vitales, con nuestra historia emocional." Y para ser creativos, antes debemos encontrar la energía no amaestrada, descartar los modelos impuestos, o sea, "desaprender para redescubrimos" (Duncan, 2007). Si contemplásemos la variable de la técnica, no dejaríamos que el trabajo tuviera un alma propia, como viene a constatarlos Mnouchkine (2010). Barba (1990), investiga mucho sobre estos aspectos físicos del actor entendiendo que es necesaria una técnica y un entrenamiento del cuerpo para la escena, que les haga adquirir un núcleo de energía, una irradiación sugestiva que capture y estimule la atención del espectador aún incluso cuando su pretensión no sea la de expresar nada. "Se podría pensar en una "fuerza" particular del actor, adquirida por años de experiencia y de trabajo, en una dote técnica particular. Sin embargo "la técnica es un uso particular del cuerpo. Este se utiliza de una manera sustancialmente diferente en la vida cotidiana y en las situaciones de representación. En el contexto de cada día la técnica del cuerpo está condicionada por la cultura, el estado social y el oficio. En una situación de representación existe una técnica del cuerpo diferente. Se puede entonces distinguir una técnica cotidiana de una técnica extra-cotidiana" (p.60).

Hipótesis

H1: el concepto de presencia escénica es concurrente, entre teóricos de las artes escénicas y artistas en activo.

H2: en los intérpretes cuya valoración de presencia escénica sea más alta, se evidenciará una formación técnico-deportiva significativa, así como un entorno ambiental propicio para el desarrollo de la misma.

Objetivos

1. Comparar conceptualmente la presencia escénica entre expertos teóricos y prácticos.
2. Validar una hoja de observación de la presencia escénica como herramienta útil de evaluación inicial.
3. Comparar el nivel de presencia escénica entre un grupo de actores, un grupo de deportistas y otro de bailarines iniciados.
4. Analizar los antecedentes de formación técnica (escénica y deportiva) y factores ambientales de aquellos intérpretes cuya valoración de presencia escénica ha sido más alta.

Método

En función de los objetivos marcados para esta investigación, se contó con dos muestras diferentes. Para el objetivo 1, se entrevistó a una muestra de artistas profesionales seleccionados por su trayectoria, mientras que para los objetivos 2 y 3 se analizó a dos grupos de participantes de diferentes niveles formativos: por un lado una muestra con formación en artes escénicas, y por otro lado a un grupo de estudiantes de Ciencias de la Actividad Física y del Deporte (CAFD). Ambos grupos fueron seleccionados mediante un muestreo no probabilístico de tipo intencional, dada la dificultad de acceso a este tipo de muestras con una formación concreta. Para finalizar, en relación al objetivo 4, cogimos una submuestra B que eran aquellos 5 sujetos cuya valoración fue la que obtuvo una puntuación más alta por los jueces expertos, en cada una de las pruebas.

Para los datos cuantitativos el análisis de datos se llevó a cabo utilizando el paquete estadístico SPSS v. 18.0 para Windows y la hoja de cálculo Microsoft Excel v. 2010. Para todas las pruebas se estableció un nivel de significación $p < 0,05$. Para la descripción de la muestra se hallaron los estadísticos descriptivos y frecuencias.

Para el procedimiento de validación de la hoja de observación en el estudio piloto, la hoja de observación tuvo el tratamiento de escala de tipo Likert,

compuesta por 13 ítems. El grado de consistencia interna (fiabilidad de la escala) se halló mediante la prueba alfa de Cronbach, pues es adecuado en el caso de escalas politómicas (Cronbach, 1951).

Las comparaciones de medias para más de dos grupos se analizaron mediante ANOVA, incluyendo el post hoc de Tukey, asumiendo varianzas iguales. Se escogió la prueba a posteriori de Tukey, por ser uno de los métodos de mayor aceptación (Pardo & Ruiz, 2002). La homogeneidad de varianzas se analizó mediante el estadístico de Levene.

Las pruebas de comparaciones de medias se acompañaron siempre por el cálculo del Tamaño de Efecto, mediante la d de Cohen, tal y como requiere la literatura científica actual así como las normas APA 6ª Ed. Para poder interpretar el tamaño del efecto se han utilizado las valoraciones de Hopkins (2009). Los datos cualitativos analizados pertenecen a la denominada tradición sociológica que trata al texto como una ventana a la experiencia humana y dentro de esa tradición (Bardin, 2002), hemos utilizando la técnica de la elicitación sistemática, en la que a través de preguntas hemos ido sacando la información). La entrevista realizada fue de tipo cualitativo con carácter estructurado y estuvo compuesta por seis preguntas abiertas. Las tres se realizaron en persona y duraron alrededor de una hora (Corbetta, 2003). La entrevista fue confeccionada una vez obtenida la definición de presencia escénica a raíz de la hoja de observación, y basándonos en la Tesis de Macara (1985), donde se realizan entrevistas a artistas de carácter cualitativo: Las entrevistas estructuradas en retrospectiva han sido elementos que investigadores de primer nivel han defendido y utilizado para extraer experiencias pasadas tanto de deportistas como de entrenadores de diversos niveles (Gilbert, 2006):

Resultados

Destacamos los resultados más significativos:

Para los expertos teóricos se necesita construir una *unidad psíquico-física* del intérprete a partir de parámetros exclusivamente técnicos y desde ahí pueden empezar a entrar en el juego *factores genéticos*. En segundo lugar, para ellos es necesario construir un *comportamiento escénico* equivalente al comportamiento cotidiano, ese trabajo sobre la equivalencia es lo que hará que empiece a controlar una segunda naturaleza.

En cuanto a los expertos prácticos, podemos observar que hay ciertas líneas de similitud con respecto a los teóricos

Tras todo el proceso de validación de una hoja de observación veraz y fiable para poder medir en ítems la presencia escénica, los resultados nos constatan que tal objetivo se ha resuelto de manera favorable.

En el estudio de campo encontramos que, en la variación coreográfica se aprecia cómo es el grupo Conservatorio el que mejores puntuaciones obtiene, marcando diferencias significativas con los grupos CAFD ($p < 0,01$) y ESAD ($P < 0,05$). Así mismo, el tamaño del efecto en ambos casos puede considerarse grande ($d = 1,33$ y $0,97$ respectivamente). Al analizar la *Improvisación* se refleja que el grupo Conservatorio obtiene mejores puntuaciones que los otros grupos, sin embargo, estas diferencias no son significativas. Los mayores tamaños del efecto se encuentran entre los grupos Conservatorio y CAFD ($d = 1,02$). El grupo peor valorado fue el de CAFD ($M = 2,23$; $DT = 0,62$).

Conclusiones

1. La presencia escénica requiere de una actividad física continuada encaminada a que el actor logre confianza con su cuerpo estableciendo una unidad psico-física, trabajándola a través de diferentes parámetros técnicos para ser capaz de elaborar una construcción artificial técnica de un comportamiento en escena, independientemente de la disciplina, generando un comportamiento escénico de naturaleza extra cotidiana y así saber manejar la energía entre lo que se siente y lo que se sabe controlar y mostrar. Todo ello implica un comportamiento en escena basado en la absoluta concentración en lo que se está haciendo —estar en el presente—, comunicando al espectador lo que se siente y lo que se sabe.
2. Tras el proceso de construcción, refinamiento y estudio piloto, la hoja de observación ha sido validada bajo el respaldo del grupo de jueces expertos, ofreciendo además valores óptimos de fiabilidad para las dos pruebas (variación coreográfica e improvisación). Consecuentemente el instrumento diseñado, siendo el primero en su naturaleza en la bibliografía científica al respecto, puede utilizarse para la valoración de la presencia escénica en pruebas coreografiadas y de improvisación en intérpretes iniciados.
3. Cuando la presencia escénica fue evaluada mediante la prueba de variación coreográfica, fue el grupo conservatorio el que obtuvo una mayor puntuación respecto a los otros dos grupos, acorde con la herramienta de observación validada, siendo estas diferencias significativas. Así mismo, en esta misma prueba de variación coreográfica, no se hallaron diferencias significativas entre el grupo CAFD y el grupo Drama.

En la prueba de improvisación el grupo Conservatorio puntuó más alto pero no existieron diferencias significativas entre ningún grupo. Las mayores diferencias se dieron entre el grupo Conservatorio y el de CAFD, siendo las diferencias menores entre los grupos Conservatorio y Drama.

4. Se ha podido extraer un perfil común de los sujetos que obtuvieron mayor presencia.

- Los intérpretes de mayor presencia en el estudio iniciaron su carrera a una temprana edad (menos de 16 años).
- Todos ellos poseen una experiencia de al menos ocho años, de entrenamiento en su especialidad: danza para los bailarines, teatro para los actores, y actrices y deporte para los deportistas.
- Los intérpretes de mayor presencia en el estudio se dedican a su especialidad profesionalmente.
- En relación a su entorno ambiental, todos ellos tienen una relación buena con la Escuela donde se formaron y han contado con el apoyo del entorno familiar e íntimo de manera determinante.

ÍNDICE GENERAL

CAPITULO I. JUSTIFICACIÓN.....	3
I.1. INTRODUCCIÓN.....	3
CAPITULO II. MARCO TEÓRICO.....	11
II.1. SIGUIENDO LA HUELLA HISTÓRICA DEL CONCEPTO DE PRESENCIA ESCÉNICA: FINALES DEL S.XIX Y 1ª MITAD DEL S.XX.....	11
II.1.1. Teatro ligado a la literatura dramática.....	11
II.1.2 Padre del teatro moderno. Stanislavski.....	12
II.1.3 Coetáneos Stanislavski.....	20
II.1.4. Principios del S.XX: el noveciento teatral.....	23
II.1.5. Adolphe Apia.....	24
II.1.6. Edward Gordon-Craig.....	27
II.1.7. Meyerhold.....	32
II.1.8. Artaud.....	35
II.2. SIGUIENDO LA HUELLA HISTÓRICA DEL CONCEPTO DE PRESENCIA ESCÉNICA: 2ª MITAD DEL S.XX.....	36
II.2.1. Directores pedagogos: Grotowski.....	36
II.2.2. Directores Pedagogos: Eugenio Barba.....	46
II.2.3. Directores pedagogos: Peter Brook.....	54
II.3. HACIA EL ESTUDIO DE LA PRESENCIA ESCÉNICA A TRAVÉS DE LA ANTROPOLOGÍA TEATRAL.....	56
II.3.1. ¿Qué es la antropología teatral?.....	56
II.3.2. Entrenamientos para la presencia escénica.....	63
II.4. TEÓRICOS DE LA PRESENCIA ESCÉNICA.....	75
II.4.1. Teóricos de la presencia escénica.....	75
II.4.2. Franco Ruffini.....	76
II.4.3. Ferdinando Taviani.....	79
II.4.4. Nicola Savaresse.....	83
II.5. CREADORES ACTUALES ANTE LA PRESENCIA ESCÉNICA: METODOLOGÍAS DE ENTRENAMIENTO	84
II.5.1. Ariane Mnouchkine.....	85
II.5.2. Yoshi Oida.....	92
II.5.3. Tadashi Suzuki.....	94

II.6. LAS ÚLTIMAS ACEPCIONES DEL TÉRMINO.....	97
---	----

CAPÍTULO III. HIPÓTESIS Y OBJETIVOS

III.1. HIPÓTESIS	101
III.2.OBJETIVOS.....	101

CAPÍTULO IV. MATERIAL Y MÉTODO.....105

IV.1. Muestra.....	105
IV.2. Variables de investigación.....	110
IV.3. Procedimiento y descripción de los instrumentos de evaluación y materiales.....	111
IV.3.1. Entrevista-expertos teóricos.....	111
IV.3.2. Hoja de observación de las cualidades que conforman la presencia.....	112
IV.3.3. Entrevista estructurada sobre los antecedentes deportivos, escénicos y trayectoria vital.....	123
IV.4. Análisis de datos.....	127
IV.4.1. Análisis cuantitativo.....	127
IV.4.2. Análisis cualitativo a través de las entrevistas con los tres expertos teóricos.....	129
IV.4.3. Análisis cualitativo de las respuestas de expertos prácticos.....	158

CAPÍTULO V. RESULTADOS.....163

V. 1. Comparar conceptualmente la presencia escénica entre expertos teóricos y prácticos.....	163
V.2. Validar una hoja de observación de la presencia escénica como herramienta útil de evaluación inicial.....	164
V.3. Comparar el nivel de presencia escénica entre un grupo de actores, deportistas y bailarines iniciados.....	165
V.4. Analizar los antecedentes de formación técnica (escénica y deportiva) y factores ambientales de aquellos intérpretes cuya valoración de presencia escénica ha sido más alta.....	168

CAPÍTULO VI. DISCUSIÓN.....	179
VI.1. Comparación conceptual del término presencia escénica.....	179
VI.2. Hoja de observación: herramienta útil.....	181
VI.3. Comparación de factores que determinan una buena presencia escénica entre actores, bailarines y deportistas.....	183
VI.4. Antecedentes de formación y factores ambientales de los sujetos de la submuestra B.....	191
CAPÍTULO VII. CONCLUSIONES.....	197
CAPÍTULO VIII. FUTURAS LÍNEAS DE INVESTIGACIÓN.....	203
CAPÍTULO XV. BIBLIOGRAFÍA.....	207
CAPÍTULO X. ANEXOS.....	215

ÍNDICE DE TABLAS

Tabla 1. Fases que se siguieron para la validación y construcción del instrumento	113
Tabla 2: Factores que definen los 5 ítems de la hoja de observación definitiva	119
Tabla 3: Fiabilidad de la hoja de observación considerando los diferentes observadores	120
Tabla 4: Fiabilidad de la hoja de observación considerando los diferentes observadores en cada una de las dos pruebas (variación e improvisación)	121
Tabla 5: Grado de acuerdo entre observadores (CCI).....	122
Tabla 6: grado de pertenencia del cuestionario al objeto de estudio, según la valoración de expertos. Se refleja el valor de V de Aiken para cada ítem, para la información inicial y para el global del cuestionario	125
Tabla 7: Comparativa de las respuestas de cada uno de los entrevistados.....	142
Tabla 8: Descriptivos conceptuales a partir del análisis cualitativo de las respuestas de los expertos prácticos.....	159
Tabla 9: Puntuación en las pruebas de variación coreográfica e improvisación: comparación de medias (ANOVA) entre los grupos CAFD (estudiantes de Ciencias de la Actividad Física y del Deporte), ESAD (estudiantes de la Escuela Superior de Arte Dramático) y estudiantes del Conservatorio de danza.....	166
Tabla 10: Años de práctica de actividades físicas y escénicas.....	168
Tabla 11: Tabla descriptiva de la participación masculina y femenina.....	170
Tabla 12: Formación académica.....	170
Tabla 13: Nivel autopercepción de su profesionalidad en la actividad que realiza.....	170
Tabla 14: Su relación con el centro donde se formó.....	171
Tabla 15: Relación con el profesor.....	171
Tabla 16: Datos descriptivos de su motivación respecto a la actividad.....	172

ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1. Esquema del procedimiento metodológico relacionado con los objetivos	106
Figura 2. Palabras clave y asociaciones	134-137
Figuras 3. Síntesis y agrupamiento por palabras.....	151
Figuras 4. Síntesis y agrupamiento por palabras.....	152
Figura 5: Disposición y transformación de datos	153
Figura 6: Objetivo primario de las artes escénicas	154
Figura 7: Parámetros técnicos.....	155
.Figura 8: Don o técnica	156
Figura 9. Gráfico de Medias descriptivo del resultado de las dos pruebas del estudio, comparando los tres grupos.....	167

CAPÍTULO I. JUSTIFICACIÓN

"Hay una vitalidad, una fuerza vital, una vivificación que por medio de ti se traduce en acción, y esta expresión es única, puesto que nunca existirá alguien como tú. Y si la bloqueas, nunca existirá a través de ningún otro medio y se perderá..."

Marta Graham

CAPITULO I. JUSTIFICACIÓN

I.1. INTRODUCCIÓN.

La presencia escénica es un concepto escurridizo para cualquier persona que se dedique a las artes escénicas. Todos tienen ligeras ideas pero no se llega a conocer los factores reales que influyen en su adquisición o mejora. No hay documentos definitivos que clarifiquen si se trata de un “don” o llega con la experiencia y el trabajo. Graham (1991) llega a decir que “La presencia escénica es el claro resultado de un cuerpo despierto y desbloqueado que está íntegro en su pensar, sentir y hacer. Un cuerpo dispuesto, atravesado por la emoción y proyectado.” Lo que a Graham le llama la atención es la capacidad de alguien para tener un cuerpo despierto y desbloqueado, con lo que podemos deducir que para alcanzarlo ha utilizado tiempo y técnica. Por otro lado, Duncan (2007) nos explica “La improvisación, es muy importante porque es la única forma en que se logra hacer aflorar la personalidad propia, lo que tiene que ver con nuestras experiencias vitales, con nuestra historia emocional.” Y para ser creativos, antes debemos encontrar la energía no amaestrada, descartar los modelos impuestos, o sea, “desaprender para redescubrirnos” (Duncan, 2007). Si contemplásemos la variable de la técnica, no dejaríamos que el trabajo tuviera un alma propia, como viene a constatar Mouchkine (2010) “Improvisación es sinónimo de espontaneidad, es ese hacer voluntario en el que se pierde el límite entre lo consciente y lo inconsciente, sale, se manifiesta, se libera; es el libre surgimiento de la espontaneidad.” Las palabras de un revolucionario de la escena a inicios del S.XX, Craig (1995) sirven para contraponer estas ideas y mantener la dualidad de la que hablamos: “El niño que baila por su gusto, el borrego que retoza o el venado que juega, son unos seres felices y benditos, pero no son unos artistas. El artista es aquel que se atiene a una regla dura, con el fin de dispensarnos una alegría deliciosa”.

A lo largo de la historia de las Artes Escénicas nadie se ha planteado su definición en profundidad hasta el siglo XX, debido en gran parte a que nadie, hasta Stanislavski, decidió hacer un estudio profundo del trabajo del actor para así poder crear un sistema mediante el cual, un intérprete se asegurase siempre unos mínimos de calidad en su trabajo. Pero ni siquiera Stanislavski propone una definición para la presencia escénica, aunque gracias a él surge el germen que más tarde terminará de florecer, cuando concreta que su pretensión última es “Conseguir personas vivas en el escenario”(Stanislavski ,1968).

Por lo que hacia el final de su vida deja inacabado un camino, cuando pretendía incluir las acciones físicas dentro de su sistema y como nos dice una discípula suya, Ósipovna (1996) “Admite que la aceleración del proceso de construcción del personaje se halla en la elucidación física de la acción”. Así las cosas, cuando Grotowski y más tarde Barba, estudian a Stanislavski, de alguna manera heredan el interés por hacer del actor un ser comprometido con su trabajo y con una responsabilidad y seriedad absolutamente necesarias para llegar a resultados óptimos en la escena. En este hecho, Stanislavski no avanza en su trabajo hacia una línea física, digamos que intenta conseguir del actor esa viveza mediante un trabajo más interior, ese “estar presente” que desvela Mnouchkine (2010), “Tenemos la impresión de respetar las reglas y, en realidad, súbitamente, percibimos que olvidamos lo esencial. Creo que el teatro es el arte del presente para el actor. No hay pasado, y ningún futuro. Esta el presente, el acto presente”. Así se plantean dos conceptos sobre la presencia, uno que deja en manos de la técnica la adquisición de ella y otro que se muestra más favorable a dejar salir la libre expresión desde la improvisación y para ello se abren dos líneas, una de trabajo interior, y otra línea física, con más variables. ¿Es posible que técnica y espontaneidad interactúen de modo eficaz? Y en el caso de que sí, ¿sería solo una cuestión de talento, o podría haber un entrenamiento idóneo al propósito?, Ruffini (1994) nos aclara: “Trabajando este problema práctico el teatro del actor llegará a descubrir que se trata de espontaneidad más allá de la técnica”.

Conforme suceden los años, especialmente Barba (1990), investiga mucho sobre estos aspectos físicos del actor entendiendo que es necesaria una técnica y un entrenamiento del cuerpo para la escena, que les haga adquirir un núcleo de energía, una irradiación sugestiva que capture y estimule la atención del espectador aún incluso cuando su pretensión no sea la de expresar nada. “Se podría pensar en una “fuerza” particular del actor, adquirida por años de experiencia y de trabajo, en una dote técnica particular. Sin embargo “la técnica es un uso particular del cuerpo. Este se utiliza de una manera sustancialmente diferente en la vida cotidiana y en las situaciones de representación. En el contexto de cada día la técnica del cuerpo está condicionada por la cultura, el estado social y el oficio. En una situación de representación existe una técnica del cuerpo diferente. Se puede entonces distinguir una técnica cotidiana de una técnica extra-cotidiana” (p.60).

Durante todo el desarrollo del siglo XX, las artes escénicas han ido confluyendo en diferentes metodologías que pretenden desarrollar un proceso que contempla su finalidad en la expresividad, hablamos de dos líneas metodológicas en concreto: “relación teoría-práctica y relación teoría-Historia” como nos las indica De Marinis (2004) en las que entra a criticar aquellas metodologías que “observan el teatro únicamente desde el punto de vista del espectador, o sea del resultado” dejando de lado el punto de vista complementario del proceso creativo de los actores, que a fin de cuentas son “las metodologías más fiables porque se crean para ser desarrolladas para mejora del entrenamiento”; la perfección de esas metodologías es objeto de teorías de los profesionales teóricos-observadores de la materia, por ello se pretende dotar de herramientas fiables a los intérpretes para desarrollar con mejor atino su expresividad en la escena. Uno de los aspectos investigados es la relación entre actividad física específica y continuada como entrenamiento y su influencia en la expresividad, traducida en lo que venimos nominando como “presencia escénica”.

Tras estas investigaciones llevadas a cabo por Eugenio Barba en el Odin Teatret y Jacques Lecoq en su escuela de París se sabe que un cuerpo entrenado de forma específica puede trabajar con más expresividad en la escena que uno que jamás incluye la actividad física en su entrenamiento. Cuando un cuerpo está entrenado, que ha seguido una actividad física o deportiva de forma continuada

y/o específica, está preparado para reaccionar ante cualquier desequilibrio, ese estado de “estar” en constante desequilibrio y controlar el espacio es lo que hace que proyectes más hacia fuera y te hace estar presente en la escena y con ello poder brillar más para el público, lo que llamamos, tener presencia(Barba, 1997). Y como sugiere Grotowski (1980) “Observa que cuando el ser humano está poseído por una fuerte emoción, cuando vive un momento de gran intensidad, se comporta de una manera no realista, artificial y no cotidiana”.

Nuestra línea de investigación sobre la presencia escénica del individuo para esta tesis, parte del análisis de los estudios que se han realizado sobre las cualidades necesarias para adquirir presencia, centrados tanto en factores ambientales (el contexto y las personas que influyen en él) como en el factor aprendizaje (la calidad y cantidad de entrenamiento específico). Si alguno de estos factores se presenta bajo o nulo, el resto de factores deben subir su influencia. Como nos indica Oída (2003) “Realizas entrenamiento técnico para eliminar unos hábitos personales y hacer tus acciones más claras y sencillas. No deberías sustituir esquemas personales por esquemas técnicos. Si esto sucede, el actor se ha hecho esclavo de sus sistemas de entrenamiento y ha perdido su ángel”.

Se pretende además alumbrar la teoría de que la actividad física específica y continuada, sumada a una experiencia deportiva previa y el método de trabajo, ofrecen una herramienta más fiable y complementaria para alcanzar la expresividad necesaria en cada trabajo escénico que todo aquel que no contempla el trabajo físico como parte del entrenamiento actoral como eje fundamental en el trabajo del actor danzante. “El deporte es un medio para quitarle al cuerpo la obvedad cotidiana, para evitar que sea sólo un cuerpo humano condenado” (Barba, 1997). Y sin la obvedad cotidiana, puede entonces utilizarse para la representación.

CAPÍTULO II. MARCO TEÓRICO

*“Hay que tener coraje, paciencia, deseo de superarse, necesidad de poesía,
grandeza, humanidad en definitiva.”*

Ariane Mnouchkine

CAPITULO II. MARCO TEÓRICO

II.1. SIGUIENDO LA HUELLA HISTÓRICA DEL CONCEPTO DE PRESENCIA ESCÉNICA: FINALES DEL S.XIX Y 1ª MITAD DEL S.XX.

II.1.1 El teatro ligado a la literatura dramática.

En los estudios académicos siempre que se habla de historia del teatro se habla de la historia de la literatura dramática, parece que hemos seguido el rastro de la actividad teatral histórica gracias a las piezas teatrales que se han ido conservando durante todos los siglos desde que tenemos constancia del teatro y así podemos constatar también la manera en la que se producía el hecho escénico. Pero aunque la palabra ha sido el motor de la escenificación a lo largo de toda la historia del teatro, no debemos olvidar que la historia de las artes escénicas parte de la danza y de la necesidad de la expresión con el cuerpo en torno a un fuego. Así pues, es muy inquietante que, durante todos estos tiempos en los que tenemos noticias de hechos escénicos a través de la palabra, existiesen en paralelo otro tipo de métodos de comunicación y expresión, y aunque quizá empezaron antes incluso que el lenguaje hablado tal y como lo conocemos hoy en día, poco tiempo después pasase a una condición más estética que podríamos denominar de cultivo del alma.

Desde el S.XVIII (cuando los dramaturgos comienzan a ocupar un puesto fijo en las plantillas de los teatros alemanes, con una continuidad a veces mayor que la de directores y actores), el trabajo dramático ha incluido tareas tales como la lectura específica (estética ideológica) que se hace de un determinado texto, las transformaciones que tal texto ha de sufrir para adecuarse a dicha lectura o el control estético-ideológico de la estructura y la puesta en escena del espectáculo. Como bien nos señala Sánchez (1999):

“Aunque teóricamente el dramaturgo funciona como mediador entre la literatura y la escena, es habitual que el flujo de intercambio tenga un sentido prioritario: se establece una lectura del drama, se codifica esa lectura en un texto y se vigila la adecuación de la puesta en escena a ese nuevo texto. Con lo cual, por lo general, se destruye la creatividad

específica del arte escénico, que surge del trabajo directo con el material sensible" (p. 11).

Eso por eso que siempre que se pretenda contar la historia del teatro se empiece por la historia de la literatura, por eso mismo, es posible que no tengamos ni escritos ni reflexiones que incluyan la idea de un trabajo de entrenamiento actoral físico con vistas a trabajar su "Presencia". No hallamos ninguna referencia al centro de estudio de esta tesis en todos esos siglos hasta finales del S. XIX, es decir, que hasta que no irrumpe en la escena Konstantin Stanislavski para profesionalizar el teatro, no tenemos referencias claras al concepto de Presencia Escénica, aunque sea en su génesis o esencia, refiriéndose, sin nombrar como tal al concepto, a ese trabajo del intérprete sobre su manera de estar en la escena activo y alerta a cuanto suceda. Algo que a partir de la profesionalización del oficio de actor que hizo Stanislavski, fue objeto de estudio de todos los que le sucedieron en el tiempo, así pues, la definición de Presencia Escénica va llenándose de matices que no hacen sino demostrar que aunque todos están de acuerdo en la esencia, cada uno la constata desde su prisma, desde su observación y estudio de las artes escénicas y sus signos.

II.1.2. Padre del teatro moderno: Stanislavski.

Sergueievich Alexeiv en una visita a París en 1883 quedó fascinado por un poeta llamado Stanislavski, hasta el punto de apoderarse de su nombre, el cual utilizaría durante toda su vida como pseudónimo. Podría decirse que gracias a esa visita, empezó silenciosamente una revolución teatral.

"Konstantin Stanislavski nació un 17 de enero de 1863 y murió un 7 de agosto de 1938. Lo que más se puede destacar de él es la revolución realizada en el teatro contemporáneo, donde el estudio del texto, la técnica del actor y el espacio escénico constituyen tres pilares imprescindibles e insustituibles, para afrontar una puesta en escena con garantías de éxito"(Pavis, 1997, p.7).

Como heredero de toda la historia del teatro, el estudio del texto es una de las bases de su trabajo, no prescinde en toda su vida de él pero hacia finales de su

trayectoria es capaz de darle un valor primordial al trabajo de las acciones físicas, queriendo reconocer con ello, que una acción por sí sola puede contener emoción y comunicación, conclusiones que pudo apreciar después de conocer a la pionera de la danza libre Isadora Duncan, como más tarde profundizaremos.

El teatro que se representaba hacia el siglo XIX era un teatro encorsetado, lleno de divismo, primeras figuras, un teatro declamado donde los protagonistas actuaban en proscenio principalmente durante casi toda la representación. Aunque poco a poco se intenta buscar la verosimilitud en la estructura interna, empieza a haber una tímida búsqueda de diálogos naturales pero sin abandonar la grandilocuencia y la artificiosidad, (Stanislavski ,1975).

“Estas obras escritas se representaban, de ordinario, sin el concurso de una dirección escénica, bastaba con el regidor, y por unos actores que trabajaban interpretativamente de acuerdo a los siguientes parámetros: frontalidad en relación al público y énfasis en los movimientos sobre la escena; modos de decir declamados, conforme a unas bien aprendidas reglas prosódicas, elegancia retórica en el recitado y voz impostada, de modo que a los espectadores les llegara la palabra desde el escenario sin contaminaciones del habla vulgar; apoyo gestual en la mímica facial, obviando la expresividad corporal, en buena medida porque las fuentes de luz solo alcanzaban para iluminar los rostros” (p. 3).

Hacemos uso de novelas realistas del XIX, algunas reseñas críticas de espectáculos aparecidas en diarios de la época, ilustraciones o fotografías, escritos de hombres de teatro —actores e incipientes directores de escena— y un considerable volumen de documentos de muy diversa índole que ofrecen un testimonio bastante fidedigno para hacernos una idea clara de los espectáculos teatrales que se representaban; del teatro que Stanislavski primero observó como espectador, para después transformarlo como creador artístico. Y esa transformación fue lenta porque no se corresponde con un plan elaborado, sino más bien, con el propio hecho de lanzarse a un espacio a trabajar e ir valorando día a día los caminos encontrados y cómo esos caminos le iban llevando a otros lugares. Lo que se propuso Stanislavski era dignificar la profesión, elevarla a la categoría de Arte, pero no había un plan; sus libros son el esfuerzo de años y

también de la humildad que le llevaba una y otra vez a retrasar su publicación porque, como revolucionario que era, nunca creía que sus descubrimientos estuviesen acabados, sino más bien se trataba siempre de pensamientos provisionales, a sabiendas de que el teatro es un arte vivo.

Con Konstantin Stanislavski nos adentramos en esta primera etapa de revolución teatral tan necesaria, como venimos observando a la luz del divismo anterior, pero como la historia del teatro no es solo fruto de un lugar y un pensamiento, cabe decir que situándonos a finales del S. XIX, estamos justo en el epicentro revolucionario que sacudió la escena. Así pues, para acercarnos a las primeras nociones o los primeros esbozos del concepto de Presencia Escénica, es necesario profundizar esencialmente en esta época, donde, con el tiempo, se ha convenido llamar Naturalista, por el carácter de verosimilitud tan milimétrico que pretendieron sus artífices. Así pues, para entender más los pensamientos de Stanislavski, debemos nombrar a André Antoine, que podríamos decir que era el primer director escénico y vivía en París, donde ya hemos comentado que Stanislavski pasó unos meses en 1883, y que es el primer renovador del arte de la representación, introduciendo cinco principios revolucionarios:

1. Definir la función del director, a cuyo cuidado quedará la composición de la escena y la dirección de actores.
2. Desentrañar la naturaleza de los personajes, es decir, conocer las motivaciones de sus parlamentos.
3. Procurar un movimiento natural en un espacio, que reproducía la realidad hasta el detalle.
4. Inculcar en los actores la finalidad de su tarea, ser y no representar, como primer paso hacia la verdad escénica.
5. La invención de la «cuarta pared», para que el actor se olvidara de los espectadores y concentrara la atención en cuanto ocurría sobre el escenario.

Este teatro conmocionó a Stanislavski, que fundó en 1888, junto a varios compañeros, la Sociedad de Arte y Literatura. 11 años después coincidirá con Nemirovich- Danchenko, con el que da inicio a El Teatro de Arte de Moscú, tras una conversación de 18 horas en la que discutieron y pusieron en valor su concepción de la puesta en escena, animados además por la experiencia parisiense y por la actitud crítica de ambos hacia el teatro representado en Rusia.

Es posible que en esa larga conversación analizaran los males que aquejaban al teatro ruso, condensados por Stanislavski en su libro *El arte escénico* y que en síntesis serían: Que el actor estuviese demasiado pendiente de las reacciones del público desconcentrándose de su trabajo, que no tuviese técnica para retener la atención del mismo y por último arremete contra el mal endémico de la sociedad teatral rusa, el amateurismo del actor y la falta de profesionalidad del mismo tomándose este oficio como algo banal y no respetando los tiempos de entrenamiento y preparación para salir a la escena.

Estas maneras de hacer, incluyendo los enunciados del teatro decimonónico, son las que llevan a Stanislavski y a Nemirovich-Danchenko a investigar sobre unas técnicas ya esbozadas por Danchenko y formuladas de modo parecido también por André Antoine, para buscar lo que conformaron como “La verdad”, entendida como «lo que podría existir y suceder y creemos (durante el espectáculo) como si ya hubiera existido» (Stanislavski, 1968, p.147). Este objetivo se llegaría a conseguir mediante la identificación actor-personaje, que se alcanzaría totalmente con la aplicación de su sistema de interpretación, que no es consecuencia de una aplicación de un método sistemático concebido a priori para lograr un objetivo, sino el resultado de probar diferentes técnicas tanto en puestas en escena como en clases, y experimentar con ellas, como comentábamos anteriormente. De hecho, los libros de Stanislavski recogen una serie de ejercicios y su desarrollo, sin concluir en una doctrina canónica. El sistema de Stanislavski parecía pues una especie de organismo vivo, que se sostenía sobre unos principios básicos, pero anclados en su aplicación a ligeras modificaciones en función de los propios actores y también de la naturaleza de la obra dramática. Por lo tanto se hace hincapié sobre la necesidad del conocimiento de estos

principios básicos y su aplicación que devienen necesarios para cualquier actor. Es el punto de partida imprescindible, que permite saltar de la imitación intuitiva de una persona que se aficiona al teatro, al trabajo del actor profesional necesitado de unas herramientas para lograr esa identificación con el personaje y empatizar con el espectador. Adquirida esta técnica interpretativa, después se puede evolucionar por diferentes líneas o estilos, pero sin deslizarse hacia esos defectos comunes del actor vocacional, que actúa sin un aprendizaje previo y cae en el estereotipo, la impostación de la voz, la sobreactuación, la copia externa de un personaje: la mentira escénica, en una palabra. Stanislavski asienta la reformulación del teatro sobre tres pilares: “el estudio del texto dramático, la técnica del actor y de sus movimientos en el espacio, y la ilusión escénica” (Stanislavski, 1975, p.28).

Durante muchos años de su vida estuvo intentando cambiar el proceder escénico y las conclusiones las recoge en sus libros *La construcción del personaje*, *El arte escénico* y *Un actor se prepara*, donde clarifica conceptos y expone una serie de ejercicios para indicar el camino de identificación entre actor y personaje. La técnica, cuyo objetivo es construir el personaje, está asentada sobre la memoria emotiva, por esta entendemos la activación de la imaginación creadora y una serie de recuerdos que el actor recoge de su memoria para crear su personaje desde dentro, articulando su forma de ser y actuar, impidiendo toda creación basada en la imitación externa. Así, el personaje se enfrenta a las situaciones dramáticas con una psicología unitaria, además de emotividad e idénticas acciones físicas tal cual las haría el mismo actor en su vida real.

Ahora bien, nuestra intención es ofrecer una mirada amplia en torno a la búsqueda en la historia del Teatro de los gérmenes sobre el trabajo de acciones físicas y de una estructuración de entrenamientos actorales que den como resultado una mejora cualitativa en la presencia de éstos en el escenario, así que necesitamos entender el camino que inició Stanislavski y cómo fue evolucionando. Es por eso que desde los primeros trabajos hasta los últimos hay toda una evolución que nos interesa. En los primeros trabajos solicitaba de los actores que “la memoria emocional recuperara sentimientos ya experimentados por el actor” (Stanislavski, 1968, p.143).

Se enfrentó a una problemática bastante notable, pues era bastante improbable que un actor encarnara un personaje con su misma psicología, idéntica emotividad y acciones físicas absolutamente propias de la vida real ya que los actores en ningún caso habían llevado todos los procesos íntimos que suceden en la vida, como, por ejemplo, el sufrimiento real que conlleva la muerte trágica de un familiar. Para solucionar dicho problema, ofreció a los actores la utilización de otros recursos, relacionados con la identificación: buscar y experimentar con sentimientos idénticos o parecidos, evitando los personales; se trataba de combinar lo vivido con lo imaginado, lo material con lo espiritual, mezclando estos recuerdos; mirar y contemplar con sensibilidad todo lo que les rodea en escena, tanto lo referente a las cualidades expresivas de los compañeros, como los objetos o atmósferas creadas en el escenario; y conocer intelectualmente al personaje.

Debemos incluir otro aspecto que trabajó para que la memoria no se dispersara, les demandaba intensidad y concentración cuando estaban en escena y, cuando no, les exigía sentir los sentimientos de los personajes, pero sin quedar obnubilados por estos sentimientos, porque la obra avanza en el tiempo a una velocidad distinta que la propia vida y el actor tiene que corregir actitudes, a la velocidad que marca la obra dramática. Focalizaba su atención en la construcción del personaje y en la búsqueda de la verdad escénica.

Stanislavski demandaba una serie de condiciones para construir su personaje: “poseer un importante acervo cultural, libertad de espíritu y búsqueda de la verdad, a fin de que el personaje posea coherencia interna, claridad de actuación en la confrontación con otros compañeros, e inteligibilidad ante los espectadores” (Stanislavski, 1968, p.27).

La tercera fase de Stanislavski se ocupó de la creación de una ilusión escénica en torno al espacio escénico, que no solo debía reproducir la realidad, sino que era necesario crear atmósferas, ambientes concretos, que ofreciesen un clima sugerente y evocador, incluso metafórico (Stanislavski, 1968, p.27). “El escenario no es un lugar donde se desarrolla la acción dramática, sino el estímulo sensorial que provoca en el actor un estado creativo” (Stanislavski, 1968, p.27). Stanislavski

no dejaba pasar por alto la manera de implantar la escenografía en el escenario ni la colocación de objetos que incluía con el propósito de establecer una relación con el actor, de esa manera provocaba su memoria emotiva y conseguía que el intérprete expresara sus sentimientos mientras jugaba con estos elementos de utilería.

Stanislavski, sin duda comenzó una revolución en el teatro de su época y siempre estuvo en íntima evolución con la escena y para la escena.

“Su magisterio continuó hasta su muerte en 1938, aunque en estos últimos veinte años de su vida hubo de bregar con el teatro de la revolución soviética, que propugnaba espectáculos más populares y didácticos” (Sánchez, 1999, p.87).

Pero sobre todo, como indica Michael Chejov: “Revolucionó la enseñanza actoral a un nivel científico” (Chejov, 1998, p.7).

A día de hoy, el sistema de Stanislavski, continúa activo: resulta absolutamente imprescindible para adquirir herramientas fiables. En un mismo tiempo ofrece diferentes vías para su consecución, como observa José Antonio Sánchez a este respecto sobre las variaciones que podemos encontrar del propio Sistema:

“En Occidente se enfrentan dos corrientes contrapuestas, en América el Actor Studio de Lee Strasberg y el psicologismo practicado por algunos directores de escena argentinos y trasladado a España, que parten de un primer estadio del sistema de Stanislavski, cuando la memoria emocional la identificaba con las vivencias personales. La otra corriente viene marcada por lo que Peter Brook denominó el naturalismo por analogía, que procura establecer una relación de semejanza entre personaje e intérprete, de modo que aquello que reproduce el actor sobre la escena equivalga a la realidad, copiando o tomando prestados gestos, movimientos o tonos, sin derivar en una imitación total” (Sánchez, 1999, p.32).

Pero hoy el naturalismo, un término propio de Stanislavski, se enfrenta a problemas en la receptividad del espectador actual, más rápido en los conceptos de tiempo y espacio, acostumbrado a un tempo-ritmo frenético, habituado al mundo de la tecnología, etc... pero es cierto, como señala Patrice Pavis, que “ninguna enturbia las aportaciones esenciales de Stanislavski a la historia de la puesta en escena” (Pavis, 1997, p.7).

II.1.3. Coetáneos a Stanislavski.

Hemos tomado a Stanislavski como estandarte de una revolución teatral dentro de la cual hay muchos creadores más que trabajan si no en paralelo, al menos poco tiempo después, como nos constata el propio Stanislavski según las palabras de Isadora Duncan:

“En 1908 conocí a dos grandes genios del tiempo, que me produjeron una impresión verdaderamente grande: Isadora Duncan y Gordon Craig. Fui a la actuación de ella por azar, su primera aparición no me produjo mucha impresión, pero después de los números siguientes empecé a aplaudir de una manera ostensible. La necesidad de verla cada vez que actuaba cada vez era mayor, más tarde cuando entré en conocimiento de sus métodos y de las ideas de su gran amigo Gordon Craig, comprendí que en diferentes ángulos del mundo por razones desconocidas, muchas personas en el arte buscan los mismos principios de creación. Era un sentimiento artístico que alentaba en mi alma y que era paralelo al que la obligaba a ella a bailar” (Duncan, 2007, pp.182-183).

De esta manera podemos entender que se trata de los mismos principios de creación pero cada uno utilizando sus herramientas, a Stanislavski le interesaba la interpretación de la palabra y a Gordon Craig y a Isadora Duncan le interesaban el espacio, la luz y el movimiento. Aunque bien es cierto, según nos clarifica muy bien María Ósipovna que fue discípula directa de Stanislavski y amiga íntima de Vajtánov, que hasta el final de sus días, Stanislavski estuvo explorando las leyes del arte del actor tratando de incluir aspectos más físicos; esto ocurrió después de que grandes discípulos suyos como Meyerhold, Vajtánov y Michael Chejov comenzasen a discrepar en aspectos parciales del Sistema y a partir de ese punto se configurará la gran antinomia que presidirá gran parte de las discusiones en torno al “Sistema”, hasta día de hoy: aquella que opone, a grandes rasgos, un comportamiento realista-naturalista del actor ligado a sus emociones personales biográficas, y una creación actoral en busca de cierta teatralidad más imaginativa, con mayor sentido de la forma, que sobrepase los límites comportamentales de la cotidianeidad. Esta segunda vía, optada por Meyerhold, Chéjov y Vajtánov costó

la vida al primero y el exilio al segundo; y quedó pronto ahogada por el realismo socialista. Stanislavski nunca fue insensible a los hallazgos de sus discípulos, pero en su trabajo teatral eligió no poner en peligro los frutos de la labor de tantos años y no quiso, o no pudo, plantar cara a las dificultades artísticas emanadas del poder político soviético.

“La fuerte prueba a que fue sometido el “Sistema” por sus grandes alumnos, hizo revisar probablemente al gran maestro algunas de sus aproximaciones; y así surge al final de su vida el “Sistema de las acciones físicas”, donde admite que la aceleración del proceso de construcción del personaje se halla en la elucidación física de la acción, elemento mucho más potente que la elucidación síquica o mental a la que hasta entonces se había dado preeminencia” (Ósipovna, 1996, pp.7-10).

Podríamos decir que con Stanislavski y su exhaustivo trabajo de profesionalización del oficio del actor recogemos la primera idea o conato de Presencia Escénica, cuando en definitiva, la intención última de todo esto es, según palabra de Maria Ósipovna:

“Llegar al descubrimiento de un diseño ideal del personaje, crear una “persona viva” en el escenario, utilizando la extraordinaria experiencia de los mejores maestros de nuestro teatro, tomarse el trabajo con una responsabilidad que sólo puede conducir a resultados positivos” (Ósipovna, 1996, p.171).

Esa idea de persona viva encaja con las definiciones que manejamos sobre la Presencia Escénica, cuando después de las numerosas entrevistas realizadas a propósito de esta tesis, casi todos concluyen en hablar de actores “vivos y presentes”.

Le indicaba Michael Chejov a Stanislavski que había actores que podían sentir sus papeles y comprenderlos con claridad, pero no acertaban a expresar ni a transmitir al espectador aquellas riquezas que llevan dentro, como pueden ser aquellos pensamientos y emociones se ven encadenados de algún modo al interior de sus cuerpos:

“El proceso de ensayar y representar constituye para ellos una lucha dolorosa, pero no tienen por qué desanimarse. Todo actor, en un grado mayor o menor, sufre alguna vez de estas resistencias del cuerpo. Para dominarlas, son necesarios ciertos movimientos físicos, que deben practicarse de acuerdo a determinadas exigencias particulares como la sensibilidad del cuerpo ante impulsos creadores de la propia mente. El cuerpo de un actor debe aprender a re-accionar a los estímulos de la mente; ser una especie de receptor o conductor de imágenes sutiles, sentimientos, emociones e impulsos volitivos “(Chejov, 1998, pp.107-108).

Defendía Chejov (1998) que el cuerpo del actor debía moldearse y rehacerse desde adentro. Estos pensamientos añadían objeciones a las investigaciones de Stanislavski, o más bien suponían una necesaria revisión:

“Un cuerpo sensible y una mente rica y colorida, se complementan hasta crear aquella armonía tan necesaria a los fines de un actor profesional. Sólo un dominio absoluto sobre cuerpo y mente le darán la indispensable confianza en sí mismo, así como la independencia y armonía necesarias para su actividad creadora. En la vida cotidiana no hacemos uso suficiente o adecuado del cuerpo, y el resultado es que la mayoría de nuestros músculos se atrofian y se muestran inflexibles y reacios a cualquier estímulo sensorial. Por ello, debemos reactivarlos y hacerlos elásticos. Pero para esto, es necesario que descendamos al terreno de la práctica. En toda obra de arte, hallará siempre cuatro elementos creativos: gracilidad, forma, belleza e integridad. Estas cuatro cualidades debe desarrollarlas para sí el actor; su cuerpo y palabra deben contenerlas porque son los únicos elementos de que dispone cuando está en escena” (Chejov 1998, pp.108-109).

Y defiende que cuando uno actúa con deliberados movimientos torpes y parlamentos inseguros, termina por causar rechazo del público. “La torpeza en un artista no tiene nada de creativa. Sobre las tablas puede existir sólo como tema, pero jamás como manera de actuar” (Chejov, 1998, p.56). En otras palabras, su personaje en el escenario puede ser torpe en sus movimientos e ininteligible su hablar, pero como artista, debe valerse siempre de ligereza y gracilidad en cuanto

a medios expresivos. Incluso la propia torpeza del personaje debe ser interpretada con elegancia y ligereza. “Jamás debe confundir el comportamiento del personaje con el del actor si es que quiere aprender a distinguir entre lo que interpreta (tema, personaje) y la manera cómo lo hace” (Chejov, 1998, p.114).

II.1.4.Principios del s. XX: El noveciento teatral.

En busca de la construcción del concepto de Presencia Escénica a lo largo de la historia del teatro debemos hacer hincapié en el hecho de que desde el Renacimiento, aproximadamente, en adelante, el Teatro parece haberse esforzado en trabajar sobre todo en la ilusión de la realidad. Como hemos visto o intuido, a finales del siglo XIX parece haberse convertido el Teatro en todo un artificio para fingir realidades, llegando pues en esta época a su cenit. Así que a partir de entonces surgen reacciones antirrealistas o antilusionistas de diversos niveles.

Varios movimientos de la Vanguardia, sugerían alternativas al teatro realista. La idea común en la que todos concurrían era que el naturalismo presentaba una visión bastante limitada de la realidad, y que, sobre todo, había una realidad más intensa y profunda en el inconsciente. De este modo, sumándose a otros movimientos artísticos, se daba un cambio hacia el símbolo, incluyendo la abstracción, que de una manera u otra intentaban revitalizar el teatro.

II.1.5. Adolphe Appia

Realmente fue Adolphe Appia quien pudo llegar a una acertada interpretación de las ideas wagnerianas a partir de un estudio minucioso tanto de los dramas musicales como de sus ensayos, pero con la inteligencia de saber continuar con el discurso y hacerlo extensible a todo el oficio teatral. Hacer que estas ideas fueran asentándose en el mundo escénico no fue una tarea fácil, pues insistimos en que la tradición del teatro realista en la sociedad era bastante legendaria.

“Esto exige alterar la preparación tradicional de actor, a quien de nada le sirve el adiestramiento psicológico o la búsqueda de la naturalidad. En tanto su función es la de signo entre signos, habrá de concentrarse en aquello que le permita enriquecer las formas de relación espacial. Llegará a la expresión a través de las proporciones formales, entrará en conexión con el resto de los elementos por su sumisión a los ritmos y a la música; y por medio de ella, será partícipe de la expresión contenida en la forma. El autor director, por su parte, debe dejar a un lado su personalidad y desaparecer en la elaboración de la partitura misma” (Appia, 1975, p.217).

Appia concibe el escenario como un espacio que engloba todo y en el que se tiene que edificar un espectáculo, que tiene que estar regido a unas leyes determinadas por ese espacio, deben ser de carácter técnico pero también estético, no están escogidas al azar, sino que son determinadas por la naturaleza particular de cada espectáculo. El actor dentro de ese espacio deja claro su condición en tres dimensiones, y la luz a la que llamaba “música del espacio” tiene la característica de ofrecer al espectador una nueva la realidad, lejana a la real, porque es la que debe vivir el personaje. Conforme Appia avanza, sus ideas van mostrándose más concretas hasta llegar a la ausencia de descripción, llegando a una especie de geometría abstracta del espacio. Para Appia surge entonces la necesidad de definir un nuevo arte social, donde se necesita un nuevo espacio donde desarrollarse “un espacio libre, vasto, transformable”, capaz de asumir cualquier manifestación artística. En La obra de arte viviente, que se publicó su primera edición en 1921 y es una especie de resumen de todas sus teorías, dice: “El espacio es nuestra vida; nuestra vida crea el espacio, nuestro cuerpo lo expresa” (Appia, 1975).

De esta manera, un texto teatral debe ser como una partitura, pues tiene un entramado arquitectónico que es preciso trasladar a la escena, de acuerdo con el ritmo interno de la obra. Para ello, Appia veía necesario devolverle al teatro la solidez arquitectónica necesaria para ser mostrada, eliminando absolutamente esos decorados pintados e introduciendo en ella objetos tridimensionales y practicables, abordables por el actor, para crear un espacio escénico físico, utilizando para ello volúmenes cuya utilidad (en su relación con el movimiento del actor) sirviese para construir un ritmo espacial y temporal a la vez. Appia sustituyó el espacio vacío e ilimitado en el que se movían los actores por un espacio concreto y específico para cada obra, pero los cambios que sucedían en él no debían ser meramente decorativos sino palpables, constatables.

Fue la luz la encargada de darle sentido a esas ideas de espacios, de colorearlos. Appia devolvía así la belleza y versatilidad de la danza a la condición de espectáculo teatral además de la plástica y la luz; pero bien es verdad que estaban o debían estar sometidas al director de escena, desde el que nace una jerarquía.

Sin embargo, Appia (1975) no era partidario de la concepción de “obra de arte total” de Wagner; quería que cada arte mantuviese sus características peculiares, como nos deja ver claramente en su libro “La música y la puesta en escena”.

“La línea es el encuentro del espacio y del tiempo. Imposible concebir la línea sin el movimiento; es el movimiento quien realiza por tanto la conjunción del espacio y del tiempo. Desde el punto de vista estético sólo existe el movimiento corporal, en el cual nos realizamos y simbolizamos el movimiento cósmico. Cualquier otro tipo de movimiento es mecánico y no pertenece a la vida estética. Poseemos, pues, dos formas de concebir el espacio” (p. 47).

Appia se centra en el concepto de ritmo dinámico, que trata de la relación entre la expresividad del actor y su emoción interior, y que se añade al concepto musical de tempo. La influencia de Appia se generalizó en toda Europa, y llegó a directores de todas las tendencias y escuelas. Estos pensamientos coinciden en algunos puntos con los de otro pionero de la escena moderna entre finales del XIX y principios del XX, Edward Gordon-Craig, que proponía y defendía que el

teatro nace de la acción y no de la palabra, así como hemos dicho que Appia llegaba a decir que sólo existe el movimiento corporal:

“Craig en 1905 explica al desconcertado espectador que el arte del teatro ha surgido de la acción, del movimiento, de la danza, y no del discurso, como él suponía, por lo que el padre del teatro no es el poeta, sino el bailarín” (Sánchez, 1999, p.19).

No estaba muy lejos Appia de las ideas de Isadora Duncan, con quien Gordon Craig vivió un romance apasionado en Berlín en 1905, quien vivió además su vida entregada a la revolución de la danza, haciéndola libre e impulsiva. “La primera concepción humana de la belleza es obtenida de la forma y simetría del cuerpo humano, la bailarina debería ser especialmente consciente de ello” (Duncan, 2007). Isadora Duncan concibe la danza del futuro como el desarrollo de un movimiento libre “que esté en armonía con el cuerpo y que desarrolle la más alta forma del mismo” (Duncan, 2007), en busca de inspiración recurre a las formas plasmadas por el arte griego, y combinándolas con una espiritualidad heredada de Walt Whitman el trascendente alma y cuerpo: “un arte religioso, como el de los griegos, porque un arte que es religioso acaba siendo mercancía” (Duncan, 2007).

“Isadora Duncan no tenía ningún reparo en presentar al público su cuerpo desnudo en movimiento como expresión más pura de la coincidencia de la naturaleza y el arte sobre la escena. Para ella la danza había alcanzado su máxima perfección el coro griego, y al igual que Wagner y Nietzsche, a quienes había estudiado entusiastamente, veía en “la recuperación de la tragedia musical original una de las vías más fructíferas para el desarrollo de la danza y del teatro del futuro” (Duncan, 1963, p.84).

El espacio empieza a convertirse en una parte constructiva del proceso creativo a través de su organización y transformación. Un espacio que hay que rehacer enteramente en cada trabajo. Como vemos en los ejemplos de Gordon-Craig y el uso de screens móviles, que eran unas telas puestas en unos bastidores en forma de cilindros que giraban y parecía que el espacio se movía, o la concepción de Appia del espacio tridimensional abstracto y rítmico de la escena

como hemos descrito anteriormente, son posibles ejemplos. Tenemos entonces la idea de una dramaturgia nueva: el espacio. que además juega como un elemento practicable, articulable, y ofrece una plataforma para medir en su justa medida la relación de ese entorno con el actor en movimiento, en acción.

El redescubrimiento del cuerpo en el teatro se desarrolla en Europa a principios de siglo XX a través de la gimnástica y el naturismo y como Toepfer (1997) apunta:

“Este fenómeno es uno de los más importantes en la construcción de cierta identidad moderna: un cuerpo lleno de vitalidad y fuente de una energía transgresora de los límites de la racionalidad y convenciones sociales en busca de liberación y éxtasis” (p. 56).

Una vez asumido el nacimiento de unas denominadas nuevas artes en relación al cuerpo, así como serían la danza libre de Isadora Duncan, el cuerpo energético de Rudolf Laban y la eutimia de Jacques Dalcroze, todas las que evolucionan más allá de la estricta danza clásica, comparten un aspecto común, lo que llamaríamos el cuerpo en movimiento dinámico sobre un espacio, más específicamente sería la relación inseparable entre acción/espacio/tiempo. Surge entonces a partir de las ideas de Appia y Craig, una concepción activa del espacio: el espacio no va a representar simplemente la acción física ahora va a ser capaz de proponerle condiciones y regular su uso. “El movimiento es pensamiento, emoción, acción, expresión, dinamismo, espacio, flujo” (Maletic, 1987).

II.1.6. Edward Gordon-Craig.

Escribe Angelini (1988) que “todos los renovadores del teatro a lo largo del siglo XX han recurrido a un mito de alteridad para explicar su idea del teatro y su voluntad de destruir el teatro occidental de palabras-mimético-naturalista” (p.97). Y distingue tres categorías dentro de esos mitos, que las describe como mito del saltimbanqui-acróbata, “como virtuosismo y símbolo del límite físico del ser humano” (Angelini, 1988), el mito de la Commedia dell’arte, “como improvisación y creatividad popular y colectiva” (Angelini, 1988), y el mito del teatro oriental, “como teatro no-literario, no-psicológico; habitado de magia y

misterio” (Angelini, 1988). A todos ellos les corresponde un rechazo al naturalismo y una fascinación por el cuerpo del artista y la máscara como recurso estético. Entre ellos Gordon- Craig queda especialmente fascinado por la máscara y la marioneta oriental. Su objetivo era, de hecho, poner en práctica un modo de entender el teatro, en el que se excluyera la realidad sobre la escena teatral, ni por evocación ni por descripción. A este respecto, Marco de Marinis observa que:

“La revolucionaria visión tanto de Craig como de Appia estaba marcada por un carácter utópico-pesimista debido a que todavía, al inicio del siglo XX, no había sido creada una escuela que repensara globalmente la formación de ese nuevo actor” (pp. 34-35).

Dentro de su proyecto de renovación del teatro Craig incluye una nueva concepción de lo que debe ser según él, el trabajo actoral. Realiza un diagnóstico acerca del trabajo de los actores de su época y después expone las problemáticas en las que se encuentra inmerso el teatro, tales males como el culto de la personalidad y el predominio absoluto de las emociones.

Craig denuncia a los actores de su tiempo por estar absolutamente ensimismados y que se limiten sólo a mostrarse, de ese modo, son simples instrumentos en manos del autor, porque declama versos ante una multitud y no deja nada en el recuerdo del público ya que no puede valorar lo que hace ni el modo, sólo puede apreciar su presencia física. Y esto nada tiene que ver con el arte. Craig se da cuenta de que los actores que tienen personalidades fuertes, pueden encontrar maneras de salir airoso de la escena por esa simple condición, dejando a un lado su capacidad de actuar. Por esta razón, los hombres y mujeres que se aprovechan del encanto de su presencia en la escena hubieran sido igualmente famosos en cualquier tiempo y en cualquier actividad.

No es útil cuando el arte escénico se sirve de efectos, tal y como los considera Craig, para que el espectador olvide el propio hecho teatral y se deje arrollar por la personalidad del actor. Craig comprueba que la única misión del actor de la época, desde bien joven, es utilizar todas las herramientas disponibles para centrar la atención en sí mismo, convirtiéndose así en un actor de efectos. Ahora bien, estos efectos están directamente relacionados con la entrega del actor

a sus emociones. De esta manera, empieza una tendencia a creer que el verdadero trabajo del actor consiste en guiarse por la pasión, así su expresión, sus rasgos y su voz se distorsionan. En definitiva, se cree que logra la admiración del público cuando queda en manos de la emoción. Detrás de esta idea se encuentra la fantasía habitual de que la emoción es el alma de los dioses y por lo tanto lo que el artista aspira a producir como más valioso es una emoción desordenada, un sentimiento accidental.

Por este motivo, Craig (1995) desacredita cualquier idea que sintonice con que el trabajo actoral esté basado en dejarse llevar por la emoción. Desarrolla una concepción de preparación actoral que se basa en un trabajo calculado para conseguir el control.

“El poder de crear obras de arte pertenece únicamente al hombre, que las realiza gracias a su inteligencia y su voluntad. Por ejemplo, el actor que quiera hacer el papel de Otelo, no sólo deberá poseer los recursos naturales de los cuales servirse. Por lo tanto será un actor ideal aquel que al mismo tiempo posea recursos naturales y una gran inteligencia. Porque es la inteligencia la que debe guiar a las propias emociones a un nivel de racionalidad tal que no lleguen jamás a la “ebullición” (con la consiguiente exhibición de actividad), sino que se mantengan, por el contrario, en el nivel de calor perfecto que ella sabe regular” (pp .132-133).

De esta manera, el actor perfecto sería el hombre cuya mente está en condiciones de imaginar y mostrar los símbolos magistrales de todo lo que contiene su naturaleza. Por lo tanto, dice Craig, lo que el actor nos da no es una obra de arte, sino una serie de confesiones fortuitas. Al respecto, Craig (1995) ofrece una cita de John Ruskin:

“El niño que baila por su gusto, el borrego que retoza o el venado que juega, son unos seres felices y benditos, pero no son unos artistas. El artista es aquel que se atiene a una regla dura, con el fin de dispensarnos una alegría deliciosa “(p. 133).

Observamos que para Craig hay una imposibilidad total de que el actor pueda liberarse alguna vez de la necesidad de dejarse llevar por sus emociones, no ve preparado al actor de la época para hacer tal trabajo. La naturaleza humana tiende hacia la libertad y por esto mismo el hombre presenta en su misma persona la prueba de que difícilmente logre establecer un dominio sobre sí mismo. Pero aunque el actor consiguiera el control de su naturaleza por medio de su inteligencia, su cuerpo quedaría siempre en condición de esclavitud.

Para Craig, los actores, de esta manera no son artistas, sino reproductores, incapaces de mostrar al público la esencia o el alma de una idea, el espíritu mismo. Son imitadores de burdas copias. Craig se burla abiertamente del actor que pone como ejemplo, el cual yace acostado y hace la mímica de la muerte "si lo piensan, ¿todo esto no es pura idiotez?" (Craig, 1995). A este actor Craig lo considera, por sus habilidades imitativas, un pariente del ventrílocuo.

Craig (1995) se declara enemigo acérrimo del realismo, al cual considera una imitación torpe de la realidad, algo muy lejano a la meta del arte, que en absoluto consiste en reflejar los hechos cotidianos de esta vida.

“Con el realismo, nos dirigimos a la cosa real para ver qué tenemos que copiar. Sin embargo, al observar detenidamente la realidad, nos embarga el horror o la tristeza, ya que lo que se percibe está repleto de defectos y manchas. Es totalmente desatinado suponer que el hombre deba utilizar el don de la vista para registrar la imperfección de las cosas. Por tanto debe descartarse el lugar común que sostiene que tales imperfecciones son bellas y los defectos son placenteros” (p. 78).

El arte dejado en manos de la imitación de las cosas, los objetos no puede ser arte, o no puede, al menos, tratarse de las verdaderas leyes que componen el arte, ya que sólo tendría por ley la que permite copiar.

De este modo, el artista ya no debe intentar representar la vida. Como nos indica José Antonio Sánchez en su libro “Dramaturgias de la imagen” Craig afirma que:

“La palabra sirve ante todo como disfraz del pensamiento, es el medio más directo para la mentira. De ahí que el teatro del futuro sea pensado como un drama sin palabras, una construcción mediante la acción, la línea, el color y el ritmo” (Sánchez, 1999, p.39).

Craig (1995) ha constatado que no ha existido en la historia ningún actor que haya educado su cuerpo sin que intervengan las emociones. Y estima que aunque sería deseable la ilusión de un estado de perfección mecánica en el que cada una de las emociones sea controlada y el cuerpo se presente como esclavo absoluto de la mente, la sola existencia de esta ilusión equivale a admitir:

“No ha existido nunca un actor perfecto, que no ha existido nunca un actor que no haya echado a perder su papel una, dos o diez veces, quizás cien veces en una noche. Que no haya habido jamás un trozo de actuación que se pueda decir por lo menos casi perfecto y que no existirá jamás (p.102).

Y dado que el cuerpo del actor como material para el teatro ha demostrado sus carencias y sus imperfecciones, Craig afirma la necesidad de descubrir un nuevo material. Estima que si el artista

tiene capacidad para encontrar en la naturaleza un material que no haya sido jamás utilizado por el hombre para dar forma a sus pensamientos, entonces se puede decir que este artista está en buen camino para crear un arte nuevo ti. "Porque no solamente habrías soñado; habrías ejecutado a la perfección; y habrías podido repetir tu ejecución infinitas veces sin mayores variaciones de las que diferencian dos monedas" (p. 104).

Craig defiende la idea de que el actor debe desaparecer en pro de un medio de expresión distinto. Debería ser capaz el hombre de inventar con su mente un instrumento para la escena, como una máquina, con el propósito de alcanzar cualquier hazaña. De esta manera no sería ya nunca más necesario sobre el escenario. Dice Craig (1995):

"Si pudiese hacer de tu cuerpo una máquina o un pedazo de materia inerte como la arcilla, y si eso te pudiera obedecer en todo movimiento por todo el tiempo que estás frente al público, y si pudiera poner a un lado el poema de Shakespeare, estarías en facultad de crear una obra de arte" (p.106)

Pero Craig (1987) afirma que no debemos conformarnos únicamente con el títere: es necesario crear la Supermarioneta. La Supermarioneta propuesta por Craig no es sino un concepto teórico, una especie de figura ideal que sirve como modelo de orientación e ideal estético que habilita una nueva mirada sobre el trabajo del actor tradicional:

"El actor debe ceder su lugar a la "supermarioneta". Ésta es la condición de posibilidad de una escritura escénica autónoma, que ya no precipita en palabras, sino que codifica en la partitura. El actor no debe ofrecer resistencias personales a la partitura, debe limitarse a ejecutarla de modo estricto" (p.36).

II.1.7. Meyerhold.

Por tanto, si ahora la acción se situaba o volvía al epicentro de la creación escénica, había que buscar entrenamientos o métodos para sacar el mayor partido

de ella, el actor debía instruirse en estas metodologías que empezaban a ser investigadas, así como hemos visto que Stanislavski ideó un sistema para lo mismo pero basado todavía en cómo hacer verdadera a la palabra para que sea el motor del arte escénico. Como hemos dicho intentó levemente no dejar pasar por alto las experimentaciones en las que andaba inmerso Meyerhold, pero solo podríamos describirlas como un conato, un intento, un leve acercamiento. Meyerhold, no dejó constancia clara de sus ideas sobre interpretación, pues no tenemos apenas escritos en esa línea, aplicó el concepto de Biomecánica a la escena y ese podría ser la primera noticia de autoentrenamiento físico del actor del que tenemos referencias claras. Se basaba en las dinámicas que experimentaba en su "Studio", a partir de 1902, año en el que abandona el Teatro de Arte de Moscú, donde formaba a jóvenes actores. Según él, "todo el cuerpo participa en cada uno de nuestros movimientos" (Ruiz, 1998); él abogaba por un trabajo donde el actor experimentase con las formas plásticas en el espacio, para ello debe estudiar y conocer la mecánica de su propio cuerpo, pues es evidente para él que una manifestación de fuerza se rige con las mismas leyes del movimiento, que es exactamente el trabajo del actor cuando interpreta: una manifestación de fuerza del cuerpo humano. Meyerhold considera la biomecánica como un juego basado en elementos circenses, deportivos y rítmicos, combinados de manera consciente con factores de la danza como el equilibrio y el movimiento. añadiendo una rigurosidad en su ejecución. Pues esto sirve al actor como medio de expresión de un personaje.

Para ello ideó un método de ejercicios de entrenamiento de actores, cuyo objetivo tiene dos focos, por un lado el entrenamiento físico y por otro el conocimiento de sí mismo. La propia condición física del actor debe ser capaz de asumir los movimientos, sentimientos y la palabra.

Los modos de expresión se dan para Meyerhold en tres fases:

1. La intención. Que es la fase intelectual de la tarea, propuesta por el dramaturgo, el director o por el propio actor.
2. La realización. Que comprende un ciclo de reflejos miméticos (movimientos y desplazamientos en el espacio) y reflejos vocales.

3. La reacción. Que sigue a la realización, que atenúa el reflejo anterior y prepara para una nueva intención, que daría lugar a un nuevo ciclo de interpretación.

El principio de las dinámicas Meyerholdianas tienen que ver con ejercicios corporales bajo el principio "eximproviso", donde se desarrollan las perspectivas del cuerpo humano en el espacio, "el gesto como un simple movimiento del cuerpo, movimientos en círculo, en cuadrado, en triángulo, movimientos en exteriores e interiores, por ejemplo rutinas de obreros, movimientos sobre un fondo musical, el ritmo como apoyo del movimiento" (Ruiz,1998); Debemos añadir que tenía una pretensión clara en que la música fuese parte del espectáculo de manera real, como si emanase desde el personaje en escena. Es evidente que su planteamiento va más allá de una simple técnica de entrenamiento actoral, la biomecánica es parte de ese todo; "él fortalecía una propuesta teatral por diferentes medios, la escena, talleres, conferencias, artículos, publicaciones, una visión diferente y polémica del arte escénico" (Ruiz,1998), que además ampliaba las miras en la investigación y exploración teatral de afuera hacia dentro. Concluyendo todos estos experimentos en uno de los pocos libros que llegó a escribir, a continuación podemos leer unas palabras de Meyerhold tomado de Ruiz (1998):

"No es necesario vivir el sentimiento en escena, sino expresarlo mediante una acción física, el actor forma parte de un conjunto mucho más amplio de formas plásticas en el escenario" (p.57).

Y sobre ese conjunto de formas el espectador puede distinguir en el actor una energía especial que se ve a través de él. Graham (1991) dijo al respecto:

"Hay una fuerza vital, una energía, que se ve a través tuyo cuando te mueves o accionas alguna forma, como hay un solo tú en todos los tiempos, esta expresión es única. Y si se bloquea nunca existirá a través de otro medio y se perderá" (p.14).

De tal modo que podemos pensar más en el concepto de que esa fuerza vital del intérprete que define, esa especie de energía, es recibida de manera inconsciente por el espectador, que le atrae porque del actor surge una expresión única que no pretende hacerse notar en el intelecto del mismo, sino más bien a sus sentidos.

II.1.8. Artaud.

Ahí entroncamos con otro considerado revolucionario padre del teatro moderno, Artaud (1978), que vino a decir sobre este respecto:

“El público piensa ante todo con sus sentidos y es absurdo dirigirse a su entendimiento como hace el teatro psicológico ordinario, el teatro de la crueldad propone un espectáculo de masas, busca en la agitación de masas tremendas, convulsionadas y lanzadas unas contra otras un poco de esa poesía de las fiestas y las multitudes cuando en días como hoy, demasiado raros, el pueblo se vuelca en las calles. El teatro debe darnos todo cuanto pueda encontrarse en el amor, en el crimen, en la guerra y en la locura” (p. 96).

En esto vemos una intención de Artaud por alcanzar un lenguaje poético que surja del dispositivo escénico a través de los elementos teatrales, es indudable que estos elementos tienen significados propios, que son absolutamente independientes de las palabras, son escénicos, dramáticos por si mismos y más aún, son elementos que pueden articularse de una forma dinámica para transformar la percepción, sea sensorial, emocional o intelectual del espectador. Estos pensamientos surgieron por estar totalmente influenciados por el teatro balinés, que para Artaud, resumía las diferencias evidentes entre la cultura oriental y la occidental: la primera, por mística y la segunda, por realista. Una se basaba en signos, gestos y códigos, y la otra en diálogo y palabras.

Artaud no consiguió alcanzar la idea de su propio teatro. Quizá fuese porque siempre hablaba de una completa forma de vida, de una especie de teatro donde las acciones del actor y las del espectador son conducidas por la misma realidad, en estado de desesperación. Artaud trazó un camino, hizo una llamada de

atención sobre el teatro que sobrevivía en la época que vivió y que coincidía con sus contemporáneos en lo fundamental, atacando la racionalidad porque ésta había profanado la emocionalidad.

Así que, tras estas breves descripciones de los creadores de principio de siglo XX podemos establecer el génesis del concepto de Presencia Escénica desde el momento en el que se despoja a la palabra de su tiranía de significado dentro del teatro y se le devuelve al cuerpo del actor y a sus acciones físicas el valor que fue perdiendo. Empezando por Stanislavski y su firme intención de profesionalizar al actor, marcándole una metodología podemos decir que ahí, en palabras de su discípula María Ósipovna, con la intención de “crear una persona viva en el escenario”, parte nuestro primer conato de definición de Presencia Escénica; siendo después mucho más desarrollado sin esa intención clara, por parte de los creadores, de desarrollar ese concepto, sino más bien, de situar el entrenamiento actoral físico en el centro de cualquier espectáculo. Y a partir de ahí y de este momento donde ya se han roto las leyes teatrales establecidas, es donde continúan los siguientes creadores de mitad de siglo XX con la herencia recibida.

II.2. SIGUIENDO LA HUELLA HISTÓRICA DEL CONCEPTO DE PRESENCIA ESCÉNICA: 2ª MITAD DEL SIGLO XX.

II.2.1. Directores pedagogos: Grotowski.

Después de una época de rupturas y de fundamentos primigenios de lo que se consideró el novecento teatral, empezó otra época de asentamiento de tantas ideas y teorías circulantes. Muchas de ellas no son motivo de análisis y desarrollo en esta tesis, porque no ahondan en el entrenamiento actoral ni ofrecen siquiera una estructuración metodológica clara. En retrospectiva clasificamos las épocas en relación con hechos históricos que marcan de alguna manera la memoria colectiva, y en este caso situamos la segunda guerra mundial como el ecuador del siglo XX, o más bien sus primeros años de posguerra que son donde surgieron movimientos artísticos importantes dentro de las artes escénicas. Pero a partir de este punto nuestra investigación se centra en figuras que recogiendo el legado teórico de los conocidos padres del teatro moderno, ahondan en los

detalles y desarrollan metodologías. Jerzy Grotowski es, junto con Antonin Artaud, una de las personalidades fundamentales de la historia del teatro. La experiencia teatral de Grotowski, nos permite vislumbrar en qué ha consistido lo que se ha determinado tantas veces como “la revolución teatral” del siglo XX. Jerzy Grotowski, Eugenio Barba y en algún sentido también Peter Brook, aparecen como el punto de llegada de la tradición que ha sido llamada de los “directores pedagogos”, según la expresión acuñada por Meyerhold, tal y como nos dice Marco de Marinis (2004). En el centro de esta herencia viva se encuentra la línea de los directores pedagogos que, indudablemente, como ya hemos hecho, comienza con Stanislavski, que es, en cierto modo, el maestro de los maestros. Estudiosos de todas estas épocas y de todos estos métodos así lo clasifican.

“Grotowski aparece como el heredero y el continuador de Stanislavski, su verdadero maestro, a quien nunca llegó a conocer, Stanislavski muere en 1938, mientras que Grotowski nace en 1933 y comienza a interesarse por el teatro a comienzos de los años 50” (De Marinis, 2004, p.20).

El método de Stanislavski era la base de la formación actoral en todas las escuelas del Este de Europa, entre ellas, la escuela de Cracovia, donde estudiaba Grotowski. Resulta interesante el hecho de que Grotowski reconoce a Stanislavski como su único maestro, y desde el comienzo, cultiva la ambición de ser su continuador, su heredero.

“Grotowski es quien lleva el método de las acciones físicas a sus consecuencias extremas. Sin embargo, estas consecuencias ya están presentes en el trabajo de su creador, aunque de un modo implícito, porque el maestro ruso muere sin poder desarrollar todas las implicaciones contenidas en él” (Duque Mesa, 2010, p. 45)

Grotowski desarrolla el trabajo sobre las acciones físicas y las lleva a una determinación clara, remitiéndose constantemente a Stanislavski y reconociendo que estos elementos estaban ya presentes en su método, pero que él no había podido desarrollarlos, como ya sabemos.

“Llevarlo hasta sus últimas consecuencias significa llevar el método de las acciones físicas más allá del texto, más allá del personaje y de la representación, como sucede especialmente en la última fase de la búsqueda de Grotowski, la que plantea la idea del arte como vehículo” (De Marinis, 2004, pp. 14 y 15).

Grotowski anhela un teatro como ritual humano no religioso, no basado en creencias, sino en actos. Lo llamará posteriormente “el acto total del actor” es decir, que para alcanzar la plenitud que el hombre vivía a través del ritual religioso de otras épocas, el actor debe cumplir un acto total basado en la intensidad de su trabajo. Por lo tanto, no rehace el rito sino que encuentra un equivalente. Logra, entonces por otro camino, facilitar al individuo el trabajo sobre sí mismo, poniéndolo en condiciones de revivir una experiencia semejante a la del ritual:

“El actor alcanza la integridad y la indivisibilidad primitiva la “esencia”, a través de este acto total que él define como un momento de autopenetración, de entrega. Porque se trata de un acto de autenticidad y sinceridad total por medio del cual el actor deja caer las máscaras de lo cotidiano, se desnuda y ofrece su propia verdad, es decir, se ofrece a sí mismo. Y con esta actitud induce de algún modo al espectador a hacer lo mismo, conduciéndolo a un acto de autenticidad y sinceridad similar al del actor. Naturalmente, este acto total no sería eficaz para el espectador sin un intenso trabajo técnico del actor. Esto nos conduce a la idea del “trabajo del actor sobre sí mismo”, tal como Stanislavski lo denominó. A partir de ese momento las búsquedas de Grotowski se encaminan, entonces, hacia un rito basado en el acto” (De Marinis, 2004, p.24).

Aquí vemos un hilo conductor que dota de unidad y recorre desde el principio hasta el final su trabajo, es lo que Stanislavski denominó “el trabajo sobre sí mismo”. Pero, en este caso, debemos renombrar esta terminología en términos específicamente Grotowskianos, y por ello hablar de un yoga del actor, porque Grotowski trabajó toda su vida en la búsqueda de y en la composición de un yoga a partir del saber profesional del actor. Un “yoga en sentido amplio” que

Taviani (1991) define a partir de cuatro características esenciales:

1) Se trata de una disciplina que conjuga práctica física y mental. 2) Se trata de una disciplina que tiende a la superación de la condición individual para ir más allá del propio yo. 3) Se trata de una disciplina que se basa en partituras detalladas y definidas, en estructuras técnicas y ejercicios que nos permiten salir de la mecanicidad, de la repetición de la vida cotidiana y reencontrar el flujo vital en el aquí y ahora, en la experiencia del presente en el presente. Observa que prácticamente en ningún momento conseguimos estar verdadera y completamente en el presente, entregados a aquello que hacemos, sino que estamos pensando en lo que debemos hacer o en lo que hicimos. El objetivo sería, entonces, lograr compenetrarse con lo que se hace y aprender a vivir el presente en el presente. 4) Se trata de una disciplina que nos provee, en sus estadios intermedios, de ciertos instrumentos y de cierta competencia técnica que luego podrán ser utilizados con fines profesionales, en el caso del actor, por ejemplo, o con fines personales, en la propia vida" (p.76).

Pero existen otros motivos que explican su creación de un yoga del actor, relacionadas con la no aceptación de su propio cuerpo. Padeció de problemas de salud por eso su búsqueda se encaminó siempre hacia la idea de una mejor reencarnación. Según creía, el actor estaba capacitado, de alguna manera para "renacer". "El actor renace cuando trabaja sobre sí mismo de un modo tal que excede el espectáculo y su profesión" (Grotowski, 1980). Entonces Grotowski siente que renace con él.

"Para Stanislavski la organicidad se relacionaba con las leyes naturales de la vida que, a través de estructuras y composiciones, aparecen en la escena y se convierten en arte mientras que, para Grotowski, la organicidad indicaba el potencial en un cuerpo humano, una corriente casi biológica de impulsos" (Richards, 2005, p.87).

La diferencia fundamental entre el método de las acciones físicas de Stanislavski y el trabajo de Grotowski radica, según Thomas Richards (1993):

“En la cuestión de los impulsos. El actor se pregunta por qué en el trabajo de Grotowski el impulso era tan importante no lo era tanto para Stanislavski. La conclusión a la que llega es que esto es así porque el maestro ruso trabajaba sobre las acciones físicas en el contexto de la vida cotidiana, en las relaciones de las personas en circunstancias realistas, en una convención social, mientras que Grotowski ubica a las acciones físicas en una dimensión vital profunda y no cotidiana” (p. 77).

El trabajo de Grotowski sobre las acciones físicas, implica concepción de un teatro pobre, lo cual confirma la sustancial continuidad y unidad de la problemática de las acciones físicas desde los años 60 en adelante. Además añade De Marinis (2004) que:

“Observa que cuando el ser humano está poseído por una fuerte emoción, cuando vive un momento de gran intensidad, se comporta de una manera no realista, artificial y no cotidiana. Corroborar, de este modo, su idea de la importancia de la forma, de la artificialidad, del signo, que es la expresión de una intensidad de lo vivido” (p.67).

Como confirma estas conclusiones con sus palabras:

“En un momento de shock, provocado por el miedo o por la extrema alegría, el hombre no se comporta de modo natural, sino que utiliza signos rítmicamente articulados, comienza a danzar y a cantar utilizando signos propios de la expresión elemental de los seres humanos, que revierten los lugares comunes” (Grotowski, 1980, p.32).

Vemos como en Grotowski un cuestionamiento del lugar común que asocia el comportamiento no natural del hombre, con el arte, para exponer que el hombre también se comporta de un modo no natural y convencional cuando está expuesto a fuertes emociones. En relación a esto, Richards (2005) concluye diciendo que:

“En la versión de Grotowski, el trabajo sobre las acciones físicas es sólo

una puerta, un pasaje para ingresar en la corriente viviente de impulsos. Cuando analizamos las reacciones realistas, tenemos que tener presente la perspectiva de las corrientes de impulsos, es decir, algo más profundo, más ligado a nuestra vitalidad y al flujo vital" (p.82).

La imagen que propone el autor es la de una puerta, que nos permite pasar de un espacio a otro, conduciéndonos a un cambio de dimensión y de nivel.

"Una vez pasada esta puerta comienza a explorarse el territorio de la corriente viviente de impulsos, una búsqueda del arte como vehículo, en la cual los cantos son parte de un proceso vital de activación y de estimulación de los centros energéticos, y por lo tanto, un proceso que produce tanto efectos visibles-una partitura que se puede fijar- como invisibles, la acción interior, ya sean transformaciones energéticas o cambios de conciencia y de percepción de uno mismo y del mundo "(Gerlac, 2009,p.23).

En el caso de Artaud, este período se caracteriza por la realización de un trabajo dirigido sobre sí mismo que tenía como objetivo reconstruir su cuerpo después de los sufrimientos que había padecido por su enfermedad. Si bien consistía en una serie de actividades expresivas y artísticas. Artaud no ponía el acento en su carácter artístico. Aunque hay muchas diferencias entre ambos, en su última etapa Grotowski realiza un cambio similar en algún sentido al de Artaud.

"Podemos ver que "el arte como vehículo" se sitúa en el punto extremo de una cadena que comienza con el "arte como presentación", con el teatro de los espectáculos. Podemos dibujar esta cadena como una curva puesto que, de alguna manera, el arte como vehículo se aproxima al arte como presentación, ambos extremos se acercan. Porque tanto el parateatro como el teatro de las fuentes recuperan algunos elementos de la primera fase, elementos relacionados con el trabajo teatral" (De Marinis, 2004, p.69).

Es necesario entender que la investigación sobre los procesos de actuación es la base sobre la que se asienta el concepto de Presencia Escénica, ya que tratamos

de enmarcar el contexto y las maneras en las que este concepto va insertándose en los procesos de entrenamiento actoral y cómo a partir de Grotowski se profundiza mucho en las metodologías de la actuación incluyendo otros aspectos que a partir de Grotowski iremos viendo, la pregunta en este punto podría ser ¿Por qué desde Grotowski? y como expresa Brook (1968):

“Nadie desde Stanislavski, ha investigado la naturaleza de la actuación, sus fenómenos, sus significados, la naturaleza y la ciencia de sus procesos mentales, psíquicos y emocionales tan profunda y tan completamente como Grotowski, a su teatro lo llama laboratorio” (p.13).

Así pues, desde la fundación de ese laboratorio escénico, gracias en gran parte a la labor de su alumno más carismático, Eugenio Barba, Grotowski fue dado a conocer y sus métodos y teorías fueron inspiradoras para gran parte del resto de creadores que empiezan a surgir en esta mitad del siglo XX, quizá por ese respeto hacia el entrenamiento físico-actoral como base de toda creación, como hemos visto, inspirado a su vez en las teorías de Stanislavski. Grotowski (1967) nos señala la importancia de la “madurez” del actor que se expresa, de una tensión elevada al extremo, de su desnudez total, de una exposición absoluta de su propia intimidad: y todo esto sin que se manifieste el menor asomo de egoísmo. Para él es muy importante que el actor se entregue totalmente:

“Es una técnica del “trance” y de la integración de todas las potencias psíquicas y corporales del actor, que emergen de las capas más íntimas de su ser y de su instinto, y que surgen en una especie de transiluminación. Consideramos que el aspecto medular del arte teatral es la técnica escénica y personal del actor” (p.7).

En Jerzy Grotowski su punto de partida y su conclusión fueron la misma premisa: la relación entre el actor y el espectador. “Y al eliminar la dependencia de accesorios superfluos como iluminación, sonido, maquillaje, decorado, llegó a la noción de Teatro Pobre” (Braun, 1992). El cuerpo siempre ha sido el punto fundamental del Teatro Laboratorio de Grotowski y éste debe ser más dotado que el espectador común, deberá ser capaz de lograr estados físicos extremos, pero no

enmarcados en una actitud activa y voluntaria, sino de un proceso no activo que hace hincapié en la eliminación de bloqueos musculares que inhiben la reacción libre y creativa, y como objetivo, obtener la eliminación del lapso de tiempo que existe entre el impulso interior y el impulso exterior así como el resultado: que el impulso interno sea una reacción exterior.

Del mismo modo afirmó que no debía haber ninguna contradicción entre la técnica interna y el artificio. Él defendía que un proceso personal-actoral que no se apoyara en una articulación formal y una estructura del papel, no provocaría una liberación en la actuación. El entrenamiento que desarrolló Grotowski junto con sus actores, se fue articulando en torno a resistencias y necesidades que surgieron en los primeros ensayos. Y fue en esos ensayos, que evitando interpretaciones arrastradas por las emociones de los actores, comenzó a plantearse al inicio ejercicios, tales como fijar los músculos del rostro en máscaras petrificadas. Y para profundizar y practicar estas máscaras comenzaron a crearse espacios y tiempos específicos para esto y más tarde otros elementos que creyeron necesarios como acrobacia, ejercicios de respiración y de voz que continuaron realizándose después incluso del estreno de las puestas en escena y evolucionaron hacia un entrenamiento con autonomía propia y esto desembocó en un espacio para investigar el arte y el oficio del actor. Este entrenamiento fue evolucionando a medida que cambiaban las necesidades y las motivaciones internas. De una parte los ejercicios debían estar asociados a una imagen interna que motivase el movimiento, ejercicios psico-físicos que buscaban el trabajo conjunto del cuerpo y de la mente buscando una renovación a través de la auto-exploración y de la investigación. Para Grotowski (1967) los ejercicios que plantea en el método de entrenamiento físico son un pretexto para trabajar una nueva forma de entrenar.

“El actor debe descubrir las resistencias y los obstáculos que le impiden llegar a una tarea creativa. Los ejercicios son un medio de sobrepasar los impedimentos personales, el actor debe saber lo que tiene que hacer, lo que le obstaculiza” (p. 56).

Disciplinas como la acrobacia no eran un entrenamiento para que el actor consiguiera dominar esta disciplina técnicamente, sino una forma de plantear obstáculos que se debían resolver instintivamente. Decía que los ejercicios eran como una trampa, pero una premisa básica era no decir jamás cómo se debían hacer, si se llegaba a dominar los ejercicios se cambiaban o se abandonaban. En busca de la eliminación de esas resistencias no cejó nunca de buscar otros tipos de entrenamientos del cuerpo para integrarlos en el actoral. Tras un trabajo de experimentación muy grande se dio cuenta que con el entrenamiento del yoga había cierta concentración pero introvertida, y comenta:

“Este tipo de concentración destruye la expresividad; es un sueño interno, un equilibrio inexpresivo, un gran descanso que termina con todas las acciones, aunque advertimos que algunas posiciones ayudaban mucho para las reacciones de la columna vertebral” (Grotowski, 1980).

El trabajo de Grotowski se focalizaba en la conservación de los elementos objetivos y hacerlos trascender hasta conseguir un trabajo subjetivo, ésa era la base de su entrenamiento. Uno de sus objetivos consistía en que el actor llegase a ser su propio trampolín, con el objetivo de ir hacia su esencia, a su lado más íntimo, para ofrecerlo al espectador, sin narcisismo y este acto es lo que llama el “acto total”.

“Se trata de desafiar al cuerpo. Desafiarle dándole deberes, objetivos que parecen sobrepasar las capacidades del cuerpo, se trata de invitar al cuerpo a lo imposible y de hacerle descubrir que lo imposible puede ser dividido en pequeñas partes, en pequeños elementos y convertirse en posible. En este enfoque, el cuerpo se vuelve obediente sin saber que es obediente. Se convierte en un canal abierto a las energías y encuentra la conjunción entre el rigor de los elementos y el flujo de la vida, la espontaneidad. De esta manera el cuerpo no se siente como un animal domado o domesticado, sino más bien como un animal salvaje” (Richards, 2005, pp.203-204).

Debemos añadir sus investigaciones sobre el entrenamiento de la voz, los resonadores tal como los entendía Grotowski son cavidades o áreas del cuerpo

hacia donde la voz puede dirigirse y adquirir una sonoridad diferente. No se trataba de dominar al actor con diferentes técnicas vocales ni desbloquear los obstáculos que le impiden realizar un trabajo orgánico.

“Si se desea liberar la voz, no se debe trabajar sobre el aparato vocal; es decir, no hay que fijar la atención sobre el trabajo de los órganos vocales, se debe trabajar como si el cuerpo cantara, como si el cuerpo hablara. Únicamente hay que hacer estudios de actuación que involucren nuestros recuerdos, nuestra imaginación y nuestras relaciones con nuestros compañeros” (Grotowski, 1967, p. 200).

En el libro `Hacia un teatro pobre, Grotowski (1967) hace una profunda e interesante reflexión, de la que podemos sacar en claro que, sin nombrar el concepto que tratamos de contextualizar, la presencia del actor, debe tener una calidad que proporcione en el espectador una invitación a ser parte del acto escénico:

“El teatro ofrece una oportunidad para lo que podríamos llamar integración, mediante la técnica del actor, mediante su arte que le permite al organismo vivo luchar para encontrar objetivos más altos si descartamos las máscaras; si se revela la sustancia verdadera se logra una totalidad de reacciones físicas y mentales, la actuación del actor es una invitación para el espectador porque desecha los compromisos, porque exige la revelación, la apertura, la salida de sí mismo, como un contraste a la cerrazón vital. Este acto puede compararse al acto del amor más genuino, más arraigado entre dos seres humanos, esta es sólo una comparación, porque no podemos explicar esa salida de sí mismo. Este acto es un acto total” (p.214).

II.2.2. Directores pedagogos: Eugenio Barba.

Como continuador de esta herencia indirecta que imaginariamente van recogiendo los creadores escénicos, pasamos ahora a mencionar a Eugenio Barba, seguidor confeso del teatro de Grotowski, estudioso de Brecht, maravillado por el teatro oriental y deudor de Meyerhold, pese a todo Barba se verá a sí mismo como un descendiente de Stanislavski, a quien considera el padre del teatro moderno occidental.

Barba no tiene dudas de que Stanislavski fue quien llevó a cabo el estudio más profundo del arte del actor en los comienzos del siglo veinte y que quien mejor continuó su empresa fue Grotowski. Esta admiración hacia el maestro ruso no le impide sin embargo, rechazar sus cimientos -el realismo psicológico- para dedicarse a un teatro de exploración de un lenguaje propio en lugar de uno que simulara la vida cotidiana. Con este objetivo desarrolló un teatro en el que el texto espectacular es más relevante que una fiel interpretación de las palabras del autor. En este tipo de teatro, las conexiones casuales entre las diferentes escenas han sido dejadas de lado a favor de un montaje episódico en el cual la relación entre el actor, el espectador y el espacio teatral cambian con cada obra. Claramente estas ideas se asocian generalmente con las ideas de Meyerhold, como hemos observado con anterioridad, más que con las de Stanislavski.

Barba trabajó como asistente de dirección de Grotowski en dos piezas: Acrópolis (1962) y La Trágica Historia del Doctor Faustus (1963). La relación duró tres años. Barba se refiere a esta época de su vida con Grotowski como su periodo de aprendizaje. Crea en 1964 el Odin Teatret en Dinamarca con actores que nadie quería, estudiantes que habían sido rechazados por la Escuela Nacional de Teatro de Noruega. Barba incorporará en el seno del Odin a las técnicas del teatro pobre las sabidurías escénicas de Oriente. Hasta tal punto le apasionan los intercambios culturales, que su labor pedagógica se la califica de teatro antropológico. El Odin, es uno de los teatros que más ha estudiado y sistematizado un modelo de entrenamiento cuya filosofía es que del mismo modo en que un atleta se prepara para una competencia deportiva, el entrenamiento físico y vocal del actor del Odin lo prepara para su actuación. El entrenamiento es la base del trabajo

creativo del Odin. Como dijera Taviani (1979) “la cultura del Odin está encarnada en su entrenamiento”. Y como apunta Watson (2000):

“La investigación y el carácter procesal del entrenamiento generan un ciclo continuo de crecimiento y renovación, que es una fuente permanente de inspiración para los ensayos, producciones y la dramaturgia inusual del Odin” (p. 96).

Su trabajo se sitúa en la tradición del teatro físico de Europa, creado por gente como Meyerhold o Jacques Copeau, en el que la fiscalización y la interpretación de los paralenguajes del texto tienen primacía sobre el naturalismo. El entrenamiento es el generador de dos rasgos distintivos de su método de trabajo: los procesos de elaboración dramática y de investigación que se llevan a cabo en los ensayos. Y también determina los dos tipos de producciones más importantes del Odin: el teatro de sala y el espectáculo de calle. La mayor influencia en el entrenamiento del Odin se debe a los experimentos de la ‘Gran Reforma’ (especialmente el trabajo de Meyerhold, Stanislavski y Copeau), el teatro oriental y el trabajo de Grotowski. Barba recomendó a sus actores leer a Meyerhold y Stanislavski y observar detenidamente el teatro oriental, el Nôh y el Kabuki. Enfatizó la acrobacia, como técnica, pero sobre todo por el beneficio psicológico que veía en ofrecerles una tarea difícil que pudiesen aprender más o menos rápida. Adoptó ejercicios del Kathakali e introdujo la improvisación. Este trabajo en combinación con los estudios de la biomecánica de Meyerhold, llevaron a una gran innovación en el entrenamiento. Barba y sus actores desarrollaron una serie de estudios que consistían en secuencias cortas de movimiento que eran, según la descripción de un actor, “breves escenas mudas construidas solamente con acciones físicas” (Watson, 2000; pp.68-69). El tipo de entrenamiento que Barba puso en práctica se centraba en el desarrollo de la técnica, el fortalecimiento del cuerpo, el aumento de la flexibilidad física y sobre todo, el perfeccionamiento de técnicas específicas. En torno a 1968 empezaron a explorar posiciones fijas, movimientos a través del espacio como contorsiones y giros y tareas sencillas como caminar y correr sin dejar de acentuar una parte del cuerpo. Más tarde, los actores ampliaron este trabajo físico, que entonces abarcó, no solamente el cuerpo, sino también los fenómenos naturales. Empezaron a

explorar formas de usar las manos, los brazos y el pecho para representar físicamente elementos como el viento, la lluvia y el sol siguiendo el ejemplo de Grotowski, que ya había empezado a explorar las conexiones entre la acción física y los procesos internos del actor. Estos experimentos se basaban en la premisa de que “las acciones físicas de un actor pueden estar influidas por sus reacciones internas a un estímulo externo” (Grotowski, 1980, pp.133-146).

“La teoría del maestro polaco ayudó a los actores del Odin a entender mejor sus experimentos con los grabados del Kabuki y los fenómenos naturales porque estableció una conexión casual relacionando estímulo, procesos internos y fisicalización. Esta noción incitó al grupo a experimentar con una gama más amplia de estímulos: sonidos, variaciones proxémicas e interacción personal, para apreciar su influencia sobre las acciones físicas” (Laukvik, 1985, pp. 232-233).

De forma gradual toda la compañía empezó a experimentar ejercicios de montaje que, combinados con su trabajo psico-físico, llevaron a la mayor innovación en el entrenamiento del Odin: los ejercicios de composición. “Barba define la composición como “la capacidad del actor de crear signos, de modelar conscientemente su propio cuerpo hasta una deformación rica en sugestividad y poder asociativo” (Barba & Savarese, 1990, p. 244). Contrariamente al trabajo atlético del Odin basado en el aprendizaje de técnicas específicas, los ejercicios de composición de Barba incorporaban prácticamente cualquier serie de movimientos, ya que el foco no eran los movimientos mismos sino los ideogramas físicos realizados durante los movimientos. Estos ideogramas consistían en una combinación de asociación psicofísica y control preciso del cuerpo. Un ejercicio típico de combinación, por ejemplo, era el uso de la imagen de la víbora para influenciar los movimientos a través del espacio. Este uso de la imagen de la víbora no quería decir que el actor imitaba o ilustraba los movimientos de una víbora sino que debía explorar varias acciones: retorcerse, darse la vuelta, caminar, bailar, sentarse e incorporarse, rodar y hacer volteretas hacia el costado, como así también variaciones de velocidad y ritmo, mientras debía retener la imagen mental de una víbora. Es decir, que la imagen psicológica no servía para

iniciar los movimientos sino que determinaba su calidad. Estos ejercicios basaron después la investigación llevada a cabo para definir el primer trabajo que un actor debe hacer:

“Sólo cuando éste domine el nivel pre-expresivo podrá captar y dirigir la atención de los espectadores a partir de su sola presencia en el escenario, antes de cualquier tipo de representación. En ese ambiente discontinuo propio del teatro y opuesto al cotidiano, el actor debe desafiar la ley de la gravedad, la de la inercia, realizar el máximo de esfuerzo y utilizar la energía con el criterio de condensación y/u omisión “(Ruffini & Taviani, 1988, p.12).

Barba constituye el más claro ejemplo de la segunda mitad del siglo XX de la conciliación productiva de la palabra y lenguajes no verbales. En sus primeros espectáculos, lo lingüístico se basaba más en las posibilidades fónicas y asociativas que en el valor puramente semántico del discurso verbal:

“Para comprender nuestra posición frente al texto hay que recordar que somos un grupo teatral con actores de diferentes idiomas. Aunque todos hablamos danés, lo hacemos con un fuerte acento. Si decimos algo serio, el acento lo transforma en grotesco. No se pueden contar las masacres de Sarajevo o de Vietnam con un acento que hace reír. Esto nos obligó a buscar otras soluciones fónicas o asociativas. Pero como hay algunos actores capaces de pasar de un idioma al otro sin demasiadas dificultades, hicimos espectáculos traducidos al español, francés, italiano y danés. El texto en estos espectáculos es fundamental. No comprenderlo es una mutilación” (Trastoy, 2009, p. 244).

Lo que sucede con la herencia profesional de Stanislavski, Grotowski, Brecht.

“El hecho de que algunos libros como *La canoa de papel* o *El arte secreto del actor* sean instrumentos de trabajo, no supone una preceptiva. No dicen qué es lo que hay que hacer; indican algunas posibilidades, tan

evidentes, que no pueden dejar de estimular lo que ya tiene cada uno dentro de sí” (Trastoy, 2009, p.245).

Justifica Barba que hay pocos seguidores prácticos de su obra porque: “Hay una difusión intensa de nuestra actividad y de nuestra concepción teatral” (Suárez, 1995). En realidad Barba se propone un entrenamiento que lleve al actor de su teatro a aprender las claves para estar presente, para comenzar desde ahí otro tipo de trabajo, el trabajo sobre lo invisible: la psicología, el mundo subatómico:

“Se trabaja con lo pequeño, con los aspectos mentales del actor. Stanislavski lo llamaba subtexto y él subpartitura. Es lo que obliga al actor a animar lo que hace. Esta capacidad de dar vida es resultado del entrenamiento, del aprendizaje” (Trastoy, 2009, p.245).

La siguiente etapa de entrenamiento viene marcada por el desarrollo del trabajo individual, que confirma un cambio de enfoque en el entrenamiento del Odin, que ya había comenzado durante los experimentos con composición y ritmo individual; ahora el interés se centraba en el proceso en lugar de en el producto o acumulación de técnicas. La personalización del entrenamiento fue una evolución natural de la temprana tradición autodidacta del Odin, según la cual los actores compartían su sabiduría enseñándose unos a otros. En lugar de seguir acumulando técnicas, decidieron empezar a usar las que ya habían perfeccionado para explorar el proceso de entrenamiento. Cada actor elaboró su propia serie de ejercicios con el resultado inevitable de conquistar una forma de entrenamiento altamente individual, hasta el punto de que el peso que va tomando lo individual termina por eliminar a Barba de las sesiones de entrenamiento.

Barba inicia entonces una etapa de concienciación de todo lo desarrollado y determina las bases de la antropología teatral que es un estudio del trabajo del actor y su finalidad es servir a este, ya sea un actor que forma parte de una cultura teatral regida por normas o sin estas.

“La antropología teatral indica un nuevo campo de investigación: el estudio de comportamiento pre-expresivo del ser humano en situación

representada organizada”, en la que se utilizan su presencia física y mental de manera diferente de la vida cotidiana, esta técnica extra-cotidiana del cuerpo se llama técnica” (Barba & Savaresse, 1990, p.26).

Como nos apunta Watson (2000):

“Cuando Eugenio Barba se acerca a Jerzy Grotowski en 1961 en Opole, Polonia, no estaba muy de acuerdo en ir a aprender una técnica llena de fórmulas, se dio cuenta de que el hallazgo de este trabajo no era simple disciplina corporal, sin importar principios, si no esta capacidad que desarrolla el actor de transformar su cuerpo y poder entrar en una segunda piel, desnudarse de sí mismo para transformarse en escena en un ejercicio, o en una improvisación” (p.8).

El actor es actor-bailarín y el teatro es teatro-danza, así son considerados estos factores dentro de la antropología teatral. Así entonces, se abren las posibilidades de expresión, y a la misma vez, las funciones del actor están más cerca de las tareas del bailarín, de la danza. El entrenamiento debe ser el nexo de unión entre el cuerpo y la mente, ya que en la tradición teatral se puede entender al actor como aquel que repite un texto virtuosamente. Por otra parte esta conexión profunda con su cuerpo-mente le permite desarrollar vida en escena.

“La antropología teatral es un estudio sobre el actor y para el actor: “Una ciencia pragmática que resulta útil cuando el estudio llega a través de ella a palpar el proceso creativo y cuando, durante éste, el actor incrementa su libertad” (Barba, 1990, p. 31).

Es interesante la aportación de Ian Watson en su análisis sobre la antropología teatral y la labor de la ISTA. Según nos desvela este autor, la antropología teatral es una disciplina interpretativa. Y esa disciplina tiene tres reglas básicas. La primera es la del equilibrio, cuando un actor quiere ser interesante, hace algo para romper el equilibrio tradicional. “Una línea oblicua es más interesante que una recta. Una vertical es una línea agotada. La oblicua puede estar agotada o no. No es seguro. Y esa inseguridad nos tiene en suspenso”

(Suárez, 1995, p. 44). Eso mismo es lo que podemos decir que pasa con el actor. "Todas sus formas están recogidas sobre sí mismo. Cansado. El espectador lo sigue en ese cansancio y caen en el mismo y eso provoca aburrimiento" (Taviani, 1979, p. 66). La forma es interesante porque es lo primero que percibimos. Después razonamos. A una reacción física le sigue una intelectual. "La forma es un hecho físico. Un actor o un bailarín que no desea aburrirnos, aun cuando esté sin moverse, mantiene tensos los detalles de sus músculos; éstos no se hallan recogidos, sino irradiado" (Taviani, 1985, p. 68). La segunda regla de la Antropología es la de las oposiciones. Parte del mismo principio que la anterior: las líneas interesantes no son aquéllas unívocas, sino las que tienen un ritmo.

"Si existe un desbalance en una parte, hay que crear el contradesbalance en otra. El bailarín conoce muy bien estas reglas. También el actor debe dominarlas. Y se trata de trabajarlo, de crearlo, no solo externamente, sino también internamente. No solo con el cuerpo, sino también con la voz" (Suárez, 1995, p. 45).

Pero esto es algo que debe emanar como un hábito alcanzado con el entrenamiento tenaz. La tercera regla es que no hay regla. Esto quiere decir que cualquier cosa que hagamos tiene una forma, aunque no la deseemos, ni sea de nuestra voluntad.

"En el teatro las convenciones son un arma formidable. Podemos destruirlas para crear otras pero no dejar de creer en ellas. Podemos hacer lo que queramos, pero todo lo que se ve allí viene precedido como falso o verdadero, según uno crea o no. Forma parte de la representación. Nada en el teatro puede ser causal, debe ser decidido y preparado. Es una ley que nos hace prisioneros y significa que debemos dominarlo todo" (Suárez, 1995, p.46).

Ciertamente la Antropología teatral revela un territorio no evidenciado hasta aquí entre el actor y el personaje. Las tres reglas enunciadas corresponden a los principios pre-expresivos.

Para Grotowski (1980), la ISTA podría compararse a su concepto de ‘laboratorio teatral’, es decir, un centro de investigación análogo a un laboratorio científico.

“Su mayor aportación es el intento de análisis comparativo de las técnicas de actuación orientales y occidentales con el objetivo de descubrir elementos comunes a ambas. La metodología comprende tres componentes primordiales: interculturalismo, intraculturalismo y un proceso de investigación que reúne a estudiosos, científicos y teatristas” (p. 127).

Para Watson, una de las características más importantes del funcionamiento de la ISTA es que gente del teatro e intelectuales tienen la oportunidad de trabajar juntos. La escuela provee el marco para crear una relación de trabajo entre estos dos grupos que, fuera de este contexto suelen operar individualmente, a pesar de sus intereses comunes. Como dijo Taviani (1979) al cierre de la ISTA de Holstebro en 1985:

“Nosotros, los intelectuales y aquellos que trabajan en el teatro tenemos un denominador común en la ISTA: todos estamos investigando los principios de actuación. Los teatristas los buscan activamente; los actores buscan principios para su entrenamiento y para la actuación; los directores para los ensayos y la puesta en escena. Otros, como yo, estamos inventando formas de ver, explorando formas de observar de manera tal que podamos identificar los principios que otros conocen por medio de la acción. Esta nueva forma de ver se transforma en un medio para la investigación, una forma de análisis” (p. 196).

Para entrar más en materia sobre la ISTA, Barba (1990) nos la describe así:

“En esta suerte de escuela itinerante, se examinan las formas de actuación de distintas culturas con el objeto de entender ‘el terreno tangible de la presencia material del actor, las reglas que determinan su bios escénico y que le permiten manipularlo como si fuera un artesano’ (p. 12).

La naturaleza interpretativa de la antropología teatral ha sido caracterizada tal vez con mayor precisión por Taviani, quien la describe como:

“Una teoría hecha a mano”. Esta definición del estudioso italiano “mantiene las huellas de las manos del ‘autor’” y establece un diálogo con el ‘lector’ basado en alusiones, sugerencias y rupturas” (Taviani ,1979).

Barba (1997) caracteriza a la antropología teatral como:

“El estudio de los principios del uso extra-cotidiano del cuerpo que requiere una inversión de los conceptos tradicionales: no se trata de la asimilación de los secretos técnicos sino de ‘aprender a aprender’, ‘aprender a comprender’; comprender los principios que gobiernan los procesos de nuestro organismo y hacerlos ‘vivir’ en una situación teatral” (p. 10).

El centro de atención de la Antropología teatral es el proceso del actor. Como dice Barba (1997): “En la ISTA el enfoque reside en ‘la exploración práctica’ de la labor teatral”. La antropología teatral se interesa más por el proceso que por el producto. Barba y sus colegas tienen menos curiosidad por el ‘qué’ hace el actor-bailarín que por el ‘cómo’ lo hace. Los descubrimientos de la ISTA (como el nivel pre-expresivo y los principios de actuación) son instrumentos que tienen validez mientras se usan. No se trata de leyes universales que son válidas sin tener en cuenta a las personas o las circunstancias. Son ‘buenos consejos’ que los artistas deben explorar por sí mismos.

II.2.3. Directores pedagogos: Peter Brook.

En una constante exploración también en estos tiempos, Peter Brook quiere conocer todas las vías que se van abriendo para fortalecer el entrenamiento actoral, se puede decir que está al corriente de los avances de cada uno, y él prosigue con lo suyo, que de manera esporádica va introduciendo la acrobacia a sus sesiones, el tai-chí-chuan, el teatro NÔ o el Katakhalí. Del trabajo de Peter Brook sobresalen conceptos que podríamos considerar elementales en su teatro y en relación con el trabajo de entrenamiento actoral, como son la transparencia, la

integración de lo interno y lo externo y la sensibilidad. Servirán de guía para marcar un camino al actor pero no deberían ser considerados elementos para una metodología de interpretación pues Brook asegura que esto terminaría eliminando la esencia que busca su teatro y mantiene que no hay métodos perennes e indelebles al tiempo, los métodos deben estar en continuo cambio y revisión, pues como arte vivo que es, necesita su renovación. La transparencia de la que habla Brook supone un estado de apertura físico, emocional y mental que debe permitir al actor establecer una comunicación con el público de forma directa, humana y viva. En Brook, al igual que con Grotowski, el proceso de construcción de un personaje está más relacionado con la idea de vaciarse, eliminando miedos, ya que la racionalización del comportamiento y sus formas mecánicas limitan al actor. Tiene más importancia la depuración del comportamiento que las técnicas, buscando una comunicación pura, más esencial, con el espectador. El otro concepto que se extrae del trabajo de Brook es la relación entre lo externo y lo interno. Podríamos establecerla como la conexión orgánica entre la esfera interior y la esfera exterior del actor, esto conlleva un proceso donde el actor es considerado un todo orgánico junto con los elementos que componen su comunicación con el espectador. No importa cuál sea el punto de partida de la expresión. Finalmente la sensibilidad y responsabilidad para Brook es necesaria para alcanzar la transparencia, porque los canales del cuerpo, emocionales e intelectuales deberán permanecer interconectados confluyendo así en un mismo pulso comunicativo. El actor debe tener la sensibilidad para dejarse influir por los estímulos externos con los cuales ha de convivir, como son los compañeros de reparto y el espectador, de esta manera, el actor con sus percepciones abiertas, crea y compone desde la escucha y vivencia que percibe del resto de sus compañeros y del público.

Otras de las constantes de Brook ha sido mantener entre los planos de la encarnación y el distanciamiento, continuamente al actor. Es notorio que el actor que persigue estos objetivos necesita de un entrenamiento y técnicas disciplinadas pero dirigidas siempre a liberar al actor de automatismos. Oida (2010), actor muy presente en las puestas en escena de Peter Brook recoge a modo de síntesis lo expuesto:

“Realizas entrenamiento técnico para eliminar unos hábitos personales y hacer tus acciones más claras y sencillas. No deberías sustituir esquemas personales por esquemas técnicos. Si esto sucede, el actor se ha hecho esclavo de sus sistemas de entrenamiento. Trabajando con Brook tuve que deshacerme de todas mis técnicas y descubrí que lo único que necesito realmente es libertad” (Oida, 2010, p. 137).

Brook, conscientemente, no ha dejado un sistema para la formación de actores, sobre todo por la naturaleza de su teatro, parte de unas premisas y cualidades como la humanidad, la inmediatez y la viveza y éstas, se ahogarían ante cualquier método mecánico impuesto desde fuera, cualquier método cerrado, incapaz de adaptarse a los cambios que todo proceso orgánico conlleva, iría en contra de la esencia viva del teatro.

Brook (2001) expresa estas ideas sobre la presencia, el contacto con el otro:

“Un actor-actriz, que está abierto en todas sus partes. Un actor que se ha desarrollado hasta tal punto que puede abrirse por completo con su cuerpo, con su inteligencia, con sus sentimientos, de manera que ninguno de esos canales está bloqueado. El actor debe entrenarse mediante una disciplina muy estricta y precisa y practicar exhaustivamente para convertirse en el reflejo de este hombre-artista ideal, debe ejercer consigo mismo una despiadada toma de conciencia de que debe tener los pies sobre la tierra, sobre la tierra de la dura disciplina actoral” (p. 389).

II.3.HACIA EL ESTUDIO DE LA PRESENCIA ESCÉNICA A TRAVÉS DE LA ANTROPOLOGÍA TEATRAL.

II.3.1 ¿Qué es la antropología teatral?

La Antropología Teatral trata de acercarse de manera empírica al actor, su función no es reunir técnicas ni catalogarlas, trata más bien de un estudio del comportamiento pre-expresivo dentro de una representación organizada que tiene el ser humano. Ese comportamiento, que podríamos denominar escénico, se

encontraría en la base de los diferentes géneros, poéticas y tradiciones.

Es un estudio para el actor que también se investiga sobre su condición, y el objetivo consiste en encontrar los principios comunes a un nivel pre-expresivo que le permitan generar la presencia escénica, “el cuerpo-en-vida capaz de hacer perceptible aquello que es invisible: la intención” (Barba, 2010, p. 21). Dicha base de pre-expresividad conforma los principios que suceden en situación de representación organizada, porque se modelan de manera distinta a aquellos de la vida cotidiana; son principios que, de alguna manera retornan, aplicados al peso, al equilibrio, al uso de la columna vertebral y de los ojos.

“Se trata de una cualidad extra-cotidiana de la energía que vuelve al cuerpo escénicamente “decidido”, “vivo”, “creíble”: de este modo la presencia del actor, su bios - escénico, logra mantener la atención del espectador antes de transmitir cualquier mensaje. Se trata de un antes lógico y no cronológico” (Barba, 2010, p. 25).

En la antropología teatral podemos distinguir tres niveles de organización diferentes que terminan por condensarse en un único perfil. El primero es el de la personalidad del actor, refiriéndose a aspectos individuales, aquellos que lo vuelven único e irrepetible; el segundo es la particularidad de la tradición escénica y del contexto histórico cultural, común a todos los que practican el mismo género espectacular; y el tercero, el de la utilización del cuerpo-mente según técnicas extra-cotidianas basadas sobre principios, que retornan, que concierne a los actores de tiempos y culturas diferentes. Los dos primeros niveles conforman el pasaje de la pre-expresividad a la representación y el tercero, el bios escénico, es el nivel “biológico” del teatro sobre el cual se fundan las diversas técnicas, “las utilidades particulares de la presencia escénica y del dinamismo del actor” (Barba, 2010, p. 27).

En una situación de representación organizada, el cuerpo se muestra desde una técnica diferente, es por ello que el primer nivel es la de una técnica extra-cotidiana del cuerpo y la de una técnica cotidiana. Diferenciándose la primera de la segunda en tanto no respeta los condicionamientos habituales del cuerpo.

Las técnicas cotidianas del cuerpo están en general caracterizadas por el principio del mínimo esfuerzo, es decir, lograr el máximo rendimiento con el mínimo uso de energía. Las técnicas extra-cotidianas se basan, por el contrario, sobre el derroche de energía (...) el principio del máximo uso de energía para un mínimo resultado (Barba, 2010, p. 34).

De esta manera que vemos, se relaciona a las técnicas cotidianas del cuerpo con aquellas que tienden a la comunicación y las extra-cotidianas con las que tienden al asombro. Es evidente que las técnicas extra-cotidianas son las que se relacionan con la pre-expresividad y por lo tanto hacen del cuerpo una entidad clara y diferenciada antes incluso de tener una significación determinada.

En sus reflexiones sobre las experiencias con actores en las técnicas de teatro oriental, como el teatro Kabuki, Nô y Kyogen, Barba (2010) encuentra el modo en el que se dan estos principios constantes de técnica extra-cotidiana en el desplazamiento. El equilibrio natural es rechazado y el actor interviene en el espacio con un equilibrio inestable, complejo y con un alto costo de energía.

“Las técnicas extra-cotidianas dilatan, ponen en visión para el espectador y vuelven por lo tanto significativo un aspecto que en el accionar cotidiano está sumergido. Hacer ver es ya hacer interpretar” (p. 47).

Estamos ante una nueva cultura del cuerpo del actor, significado a través del entrenamiento donde se intensifican los reflejos nerviosos – musculares fijando una nueva coherencia, la construcción de una segunda naturaleza artificial pero signada por el bios escénico. “Las diferentes codificaciones del arte del actor son, sobre todo, métodos para evitar los automatismos de la vida cotidiana creando equivalentes” (Barba, 2010, p. 56).

No consiste en trabajar técnicas que procuren belleza a un cuerpo en escena, ni que desvíen al actor de una poética elegida en una situación de ficción dada, sino que consiste en quitar del cuerpo del actor lo que Barba llama la “obviedad cotidiana”, para evitar aquello que lo condena a ser un cuerpo que se parece a sí mismo, a presentarse y a representarse sólo a sí mismo.

En una situación de representación organizada, la presencia física y mental del actor se articula en base a principios distintos de los de la vida cotidiana. La aplicación extra-cotidiana del cuerpo-mente es lo que se llama técnica. La utilización de los principios de esta técnica aplicados al peso, al equilibrio, al uso de la columna vertebral y de los ojos, crean tensiones físicas pre-expresivas. La base pre-expresiva representa el nivel de organización elemental del teatro. El conocimiento y trabajo sobre los principios que organizan el bios escénico permite mucho más, aprender a aprender, que es esencial para todos, se trata de la condición para dominar el saber técnico, y no ser dominados por él.

Las técnicas extra-cotidianas son por tanto las que tienen relación con la pre-expresividad, que conforman la vida del actor “ellas las caracterizan aún antes de que esta vida comience a querer representar algo” (Barba, 1997, p. 35). Para la antropología teatral de Barba existe un nivel en el cual las técnicas extra-cotidianas del cuerpo tienen que ver con la energía del actor en estado puro. Es la sustancia de la presencia escénica de los grandes actores de toda tradición o género. Esta energía conlleva a la gran paradoja del actor que consiste en usar la presencia para representar su ausencia. Esta energía etimológicamente es estar en trabajo, pero cuando se habla de ella es algo confuso. Barba lo intenta aclarar acudiendo al teatro Kabuki. En este teatro utilizan el término Koshi: “nosotros decimos que un actor tiene o no Koshi para indicar que posee o no la energía justa en el trabajo” y Koshi significa caderas. ¿Qué significa para un actor tener caderas? Cuando caminamos según las técnicas cotidianas del cuerpo, las caderas siguen el movimiento del caminar. En las técnicas extra-cotidianas del actor kabuki, y Kyogen, las caderas deben permanecer por el contrario fijas. Con esto se crean dos tensiones diferentes en la parte inferior y en la parte superior del cuerpo, que obligan a encontrar un nuevo equilibrio. Se trata de un medio para activar la vida del actor y sólo en un momento posterior se vuelve una característica particular de estilo. La vida del actor se basa, en realidad, sobre una alteración del equilibrio.

Para la antropología no hay diferencia entre teatro, mimo y danza, porque trabajan bajo los parámetros de los principios de movimiento sobre escena y esos son los que provocan la vida del actor. Ya conocemos las ideas básicas de Gordon

Craig, y por ejemplo, él decía de un actor concreto que no caminaba sobre el escenario, sino que danzaba. Sabemos que para Meyerhold la esencia del movimiento escénico, que es la conocida biomecánica, es común tanto al género del teatro danzado como al del teatro recitado. Para la antropología teatral, la rígida y estricta división entre teatro y danza evidencia un vacío de tradición que corre el riesgo de llevar continuamente al actor hacia el olvido de su cuerpo y al bailarín hacia el retórico virtuosismo. Esta diferenciación era más que absurda a los artistas de las tradiciones clásicas asiáticas y también incluso para los artistas europeos de otras épocas históricas: a un juglar, a un actor de la Comedia dell'arte o del teatro isabelino.

“Un actor no puede decir cómo traduce en su lenguaje la palabra energía (Koshi), pero no sabría explicar la rígida diferencia entre danza y teatro. La energía como koshi no es el resultado de una simple y mecánica alteración del equilibrio, sino de una tensión entre fuerzas contrapuestas” (Barba, 1997, p. 45).

El término japonés para designar estas fuerzas contrapuestas es *Hippari hai*: jalar hacia ti a alguien que a su vez te jala. En el cuerpo del actor el *hippari hai* tiene lugar entre la parte superior y la inferior y entre la anterior y la posterior. Hay también *hippari hai* entre el actor y la orquesta, estos proceden en armonía discorde intentando divergir uno del otro, sorprendiéndose mutuamente, rompiendo los tiempos mutuos, pero sin alejarse hasta el punto de perder el contacto y la particular ligazón que los oprime. Podemos decir, ampliando el concepto, que las técnicas extra-cotidianas del cuerpo están en una relación de *hippari hai*, tracción antagónica, con las técnicas de uso cotidiano. El cuerpo del actor revela al espectador su vida en una miríada de tensiones de fuerzas contrapuestas. Es el principio de la oposición. La danza de las oposiciones caracteriza la vida del actor en diferentes niveles, pero generalmente, en la búsqueda de esta danza el actor tiene una brújula para orientarse: el malestar.

“El mimo se siente a gusto en su disgusto” dice Decroux. El malestar resulta un sistema de control, una especie de radar interno que permite al actor observarse mientras acciona. No se observa con los ojos, sino a través de una serie de percepciones físicas que le confirman qué tensiones no habituales, extra-cotidianas, habitan su cuerpo” (Barba, 1997, pp. 45-46).

En las diversas técnicas cotidianas del cuerpo, las fuerzas que dan vida a las acciones de extender o retraer un brazo, las piernas o los dedos de una mano accionan una a la vez. En las técnicas extra-cotidianas, las dos fuerzas contrapuestas (extender y retraer) son una acción simultánea:

“Las técnicas extra-cotidianas dilatan, ponen en visión para el espectador y vuelven por lo tanto significativo un aspecto que en el accionar cotidiano está sumergido. Hacer ver ya es hacer interpretar” (Barba, 1997, p. 47).

El principio de la oposición es una ‘clave secreta’ compartido por muchos actores en muchas culturas. No se refiere necesariamente solo al movimiento. Está presente en las posturas del Odissi, la Tribhangi o triple curvatura del cuerpo. Según Barba, “la ondulación dinámica del cuerpo alrededor de un eje razón por la que las figuras parecen tan animadas- fue adoptada por los escultores florentinos del catorce” (Barba, 1990, p. 180). Además esta característica plástica se convirtió , en un rasgo distintivo de la escultura y pinturas occidentales además del ballet y de la danza moderna. Para Barba el principio de la oposición no existe como un arquetipo, sino como la forma principal en la que los actores y los artistas plásticos dan ‘vida’ o ‘presencia’ a sus trabajos. La equivalencia es el Ikebana del que habla Barba de la tradición oriental. Decroux (1963) dice:

“Un hombre que imita a otro hombre, un cuerpo que imita a un cuerpo puede ser placentero, pero es insuficiente para el arte. Para que sea arte hace falta que la idea de la cosa sea representada por otra cosa” (p. 48).

Eugenio Barba (1997) habla de Decroux como un maestro oculto que a pesar de su gran influencia en actores y profesores de todo el mundo, ha sido siempre superado en reconocimiento por sus alumnos. Barba compara a Decroux con los maestros del teatro asiático donde técnica y ética iban estrechamente unidos.

“Su conocimiento del nivel pre-expresivo del actor, cómo construir la presencia, y cómo articular la transformación de energía, es inigualable en el teatro occidental. Quizá es el único maestro europeo que ha elaborado

un sistema de reglas comparable a la tradición oriental. Nos introdujo la idea del Ikebana" (p. 23).

El Ikebana enseña cómo hay fuerzas que se desarrollan en el tiempo y por eso puede hallarse una equivalencia espacial. Es sobre este proceso de equivalencia, uno de los principios que retornan, en lo que insiste Decroux. Su sistema de mimo consiste en sustituir las tensiones cotidianas por tensiones extra-cotidianas. Decroux defiende que una acción de la vida cotidiana puede representarse de modo creíble obrando exactamente al contrario, es un principio fundamental del teatro: "sobre la escena la acción debe ser real, pero no importa que sea realista" (Barba, 1997, pp.55-56). Todo sucede como si el cuerpo del actor se descompusiera y recompusiera en base a movimientos sucesivos y antagónicos. "El actor no vive la acción; recrea lo viviente en la acción" (Barba, 1997, pp. 55-56). Al final de todo este trabajo de descomposición y recomposición, el cuerpo no se parece más a sí mismo. El actor es eliminado de su contexto natural en el que dominan esas técnicas cotidianas del cuerpo que utiliza en su realidad y para ser y estar escénicamente vivo, no es factible presentar lo que es. Debe representar aquello que quiere mostrar de otro modo, con la utilización de fuerzas y procedimientos que tengan el mismo valor y la misma eficacia. "Debe abandonar la propia espontaneidad, es decir, los propios automatismos. Las diferentes codificaciones del arte del actor son, sobre todo, métodos para evitar los automatismos de la vida cotidiana, creando equivalentes" (Barba, 1999, p. 56). Por tanto, las expresiones que utiliza Barba de "matar el ritmo, matar la respiración..." no son utilizadas como metáforas estéticas para agregar belleza al cuerpo del actor y "estilizarlo": "Son medios para quitarle al cuerpo la obviedad cotidiana, para evitar que sea sólo un cuerpo humano condenado a parecerse a sí mismo, a presentar y representar sólo a sí mismo" (Barba, 1997, p. 57).

La Antropología Teatral cree haber llegado a la esencia siguiendo las huellas del bios del actor:

1. En las amplificaciones y puesta en juego de las fuerzas que operan en el equilibrio.
2. En las oposiciones que rigen la dinámica de los movimientos.

3. En las aplicaciones de una incoherencia coherente.
4. En las infracciones de automatismos a través de equivalencias extra-cotidianas.

Y en el libro conjunto de 'El arte secreto del actor' Barba & Savarese (1990) concluyen:

“Las técnicas extra-cotidianas del cuerpo consisten en procedimientos físicos que aparecen fundados sobre la realidad que se conoce, pero según una lógica que no es reconocible inmediatamente. Estos operan a través de un proceso de reducción y de sustitución que hace emerger lo esencial de las acciones y aleja al cuerpo del actor de las técnicas cotidianas, creando una tensión y una diferencia de potencial a través de la cual pasa la energía. En la tradición occidental, el trabajo del actor ha sido orientado por una red de ficciones, de “si mágicos” que tienen que ver con la psicología, el carácter, la historia de su persona y de su personaje. Los principios pre-expresivos de la vida del actor no son algo frío concerniente a la fisiología y la mecánica del cuerpo. Estos se basan también en una trama de ficciones y “si mágicos” concernientes a las fuerzas físicas que mueven el cuerpo. Lo que el actor busca, en este caso, es un “cuerpo ficticio”, no una persona ficticia. Para romper los automatismos del comportamiento cotidiano, el actor del polo norte dramatiza cada acción imaginando empujar algo, levantando, tocando objetos de una determinada forma y dimensión, de un determinado peso y consistencia. Se trata de una verdadera psicotecnia cuya finalidad no es la de influenciar la psique del actor, sino su dinamismo físico. Para encontrar la técnica extra-cotidiana del cuerpo, el actor no estudia fisiología, sino que crea una red de estímulos externos a los cuales reaccionar con acciones físicas” (p. 30).

II.3.2. Entrenamientos para la presencia escénica.

Del entrenamiento del Odin de sus primeros años surgen producciones de teatro callejero que exigía a los actores que aprendiesen nuevas técnicas, como andar en zancos, por ejemplo. El siguiente paso en la evolución del entrenamiento

no fue un cambio fundamental en la propuesta de trabajo sino que se trató de la reafirmación de la relación maestro-alumno, con la aparición de los aprendices ya hacia la mitad de la siguiente década, desde 1974. Todos los aprendices debían aprender las técnicas que constituían la base del entrenamiento del Odin, es decir, los ejercicios acrobáticos en el suelo, los de composición, acrobacia y voz. La mayor parte del entrenamiento del aprendiz era mimético como el entrenamiento tradicional del actor-bailarín asiático. En el 1977 siguen trabajando con improvisaciones de orientación psicofísica, pero en un año, su foco de atención se desvió de lo psicofísico a lo que el grupo consideró como la fuente de toda expresión física y vocal: la energía. Esto significó que los actores ahora estaban más preocupados por el problema técnico de cómo controlar su instrumento físico y vocal para dar expresión a su energía que por las conexiones psicofísicas entre un estímulo imaginario y la respuesta que produce. En el trabajo basado en la energía, sin embargo, el actor utilizaba tareas técnicas como equilibrar tensiones opuestas en el cuerpo o ser capaz de repetir una acción con precisión, en lugar de imágenes para estructurar improvisaciones. Tal cambio de énfasis de una respuesta basada en el entrenamiento a una comprometida con la estructuración y articulación de la energía individual- tienen sus orígenes en el trabajo de composición anterior del Odin y en el interés por las artes escénicas orientales.

“Los actores dejan de interesarse en el desarrollo de ejercicios influidos por imágenes y se interesan más por el desarrollo de ejercicios que exploraban diferentes alineaciones de la columna vertebral, diferentes centros de gravedad o diferentes modos de moverse en el espacio. Se trataba apenas de un pequeño alejamiento de los ejercicios de composición, basados enteramente en el control técnico del cuerpo, a un entrenamiento que se especializaba en cómo el actor usa y estructura su energía” (Watson, 2000, p. 82).

Esta atención puesta en la codificación, la precisión física y la energía llevaron a una sesión de entrenamiento llamada la pecera. A finales de la década de los 70 y principios de la de los 80 el grupo usó esta metáfora de la pecera para describir este proceso. Los actores eran como peces en una piscina, cada uno nadando y explorando su propio territorio. Pero, a pesar del aparente

aislamiento, cada movimiento y cambio de dirección reverberaba a través del agua, influyéndolos a todos.

“Durante este periodo de pecera, la realización de Barba de las conexiones entre la actuación tradicional asiática y el trabajo de los actores del Odin lo llevaron a comenzar un estudio sistemático de varias formas orientales como la danza Odissi de la India, el Legong y el Topeng de Bali, y el Nòh y el Kabuki del Japón. Estos estudios con el tiempo condujeron al siguiente y actual estadio del desarrollo del entrenamiento en el Odin” (De Marinis, 1995, p. 87).

La investigación de Barba culminó con el descubrimiento de aquellos elementos relevantes de las formas de actuación asiáticas que pudiesen ser asimilados por los actores occidentales. Como propuesta de trabajo le pareció interesante no copiar, sino que los actores usasen las ideas orientales para explorar su propio entrenamiento. Posteriormente al observar el entrenamiento individual de sus actores del Odin, también advirtió que éstos empleaban principios similares sin darse cuenta. Estos descubrimientos llevaron a la re-evaluación del entrenamiento, lo cual produjo un cambio de énfasis en el seno del Odin: de su preocupación por la energía pasaron al entrenamiento basado en los principios que sustentan la actuación. Aunque la improvisación siguió siendo fundamental en el entrenamiento, ahora cumplía otra función: en lugar de elaborar cadenas de ejercicios que repetían indefinidamente, seleccionaban principios que deseaban explorar y los usaban como la base de improvisaciones diferentes en cada sesión de entrenamiento. La forma física de los ejercicios, es decir, las secuencias de movimiento y acción, cambiaban de sesión a sesión. Sin embargo, los principios que sustentaban los ejercicios eran los mismos. Como lo describiera Roberta Carreri: “El entrenamiento es improvisación estructurada gracias a la aplicación de principios” (Carreri, 2011, p. 245).

Un ejemplo, aclara esto:

“Hacer una parada de cabeza significa perfeccionar técnicas particulares como la colocación de las manos, las piernas y la cabeza y el ajuste del peso

del cuerpo y del equilibrio. También incluye el principio de cambiar el peso del cuerpo rápidamente de modo que uno esté fuera de equilibrio y tiene que encontrar otro punto de equilibrio que mantiene un rato para después volver a la posición normal del cuerpo. Hacer una parada de cabeza es una destreza que debe aprenderse. El principio sobre el que se apoya puede aplicarse a muchas situaciones como caminar, sentarse y trabajar con un objeto cualquiera” (Carreri, 2011, p. 254).

El entrenamiento físico del Odin se ocupa de la exploración de éste y de otros principios similares:

“No existe nada místico respecto a los principios del Odin. La mayoría de los actores y bailarines occidentales experimentados los usan, consciente o inconscientemente cuando actúan. Hay una tendencia a considerar principios tales como la alteración del equilibrio para la creación de una presencia dinámica en el escenario, el cambio del centro de gravedad para emplear ciertos músculos con el mismo efecto, el uso del impulso opuesto en el que el movimiento empieza en la dirección opuesta a la que va a continuar, el trabajo con diferentes resistencias y tensiones opuestas en el cuerpo, los cambios continuos de ritmo y la importancia de los ojos y del contacto de los ojos para facilitar la concentración en el escenario. La diferencia entre el uso que hace el Odin de estos principios y el de la mayoría de los actores occidentales es que los actores del Odin utilizan estos principios como instrumentos de entrenamiento mientras que en general se usan como recursos para un tipo particular de actuación” (Watson, 2000, p. 87).

Si el Odin es un teatro marcado por su atención al entrenamiento, éste tiene como condición necesaria la obligación de seguir desarrollándolo durante toda la vida. Ahí reside la fuerza y la renovación de este teatro experimental. El entrenamiento del Odin es un ejercicio cotidiano que adiestra el cuerpo y la voz de los actores. Los actores ya no están tan interesados en aprender ejercicios acrobáticos nuevos o en perfeccionar la técnica de canto típica de la Ópera de Beijing, ahora están explorando permanentemente formas de perfeccionar los

principios de actuación. Parte de estas exploraciones es encontrar soluciones para los problemas físicos y vocales que aparecen, tales como la manera de controlar una caída en particular o de usar la voz en la forma más eficiente posible durante una actuación callejera, mientras se permanece fiel a los principios con los que se está trabajando.

“Usando los ejercicios de entrenamiento, el actor prueba su capacidad para realizar una condición de presencia total, condición que deberá encontrar de nuevo en el momento creativo de la improvisación y de la actuación”
(Barba & Savarese, 1990, p. 246).

Barba considera el entrenamiento no sólo como una forma de condicionamiento mental sino también como una manera de ejercitar e investigar los medios de expresión. El proceso continuo del desarrollo del entrenamiento individual, de disciplina, investigación y trabajo físico y vocal específico, edifica una actitud hacia el trabajo y su proceso. De esta manera, los actores pueden explorar su potencial físico y vocal por medio de un proceso de disciplina mental, en lugar de solamente por medio de ejercicios. El interés de Barba por el componente mental del entrenamiento ha tomado nuevas proporciones en los últimos años. En su libro ‘El cuerpo dilatado’, Barba habla de las conexiones entre lo físico y lo mental: Si existe el entrenamiento físico, tiene que existir también el entrenamiento mental. Es necesario trabajar sobre el puente que une las orillas físicas y mentales del proceso creativo. El ‘cuerpo dilatado’ (un cuerpo sin expresión pero activamente preparado para ello) evoca su imagen opuesta y complementaria: la mente dilatada. El pensamiento tiene un aspecto físico: la manera en que se mueve, cambia de dirección, salta, en efecto, su ‘conducta’. En esta área existe también un nivel pre-expresivo que se puede comparar al trabajo pre expresivo del actor; ese trabajo que involucra su ‘presencia’ (su energía) y que precede por lo menos lógicamente si no cronológicamente, a la composición artística real. Para Barba hay una dilatación dual en el nivel pre-expresivo de la actuación. Del mismo modo que el cuerpo entrenado se compromete antes de la expresión o, como Barba asevera, se dilata, la mente entrenada también se dilata, es decir, está en un constante estado de pre-expresión mental. Ya que el cuerpo está simultáneamente comprometido con la expresión y también le da forma a la

energía del actor a nivel pre-expresivo, la mente del actor se concentra análoga y sincronológicamente en el acto de expresar y en cómo la expresión es concebida y compuesta. Barba prosigue estableciendo que este ligamen entre el cuerpo dilatado y la mente se inicia tanto en una dimensión mental como en una dimensión física y dice que la dilatación física puede llevar a la dilatación mental o viceversa.

“Barba no discute la relación entre pre-expresión mental y pre expresión física que se origina en lo psico-emocional. Presumiblemente se refiere a la escuela del Método y a otras formas de tratar la técnica de Stanislavski en las que el origen de la expresión física son los componentes psicológicos del personaje, la situación y la acción. Como es lógico y dado que es la base de su propuesta teatral, Barba centra su discusión en la dilatación que surge de lo físico” (Ruffini, 1995, p.102).

De acuerdo a su propia experiencia vital, marcada por el estudio, los viajes y la experimentación, las puestas en escena del Odin están marcadas por un estado de cambio permanente. El rechazo de Barba al realismo y su predilección por los trabajos de ‘presentación’ exigen mucho de las cualidades vocales y físicas de los actores. Estas exigencias resultan evidentes en las coreografías complejas, casi espectáculos de danza y en la textura de las partituras vocales que a menudo son en lenguas diferentes o inventadas, usadas en un estilo que podría ser descrito como una combinación de canto, declamación y ensalmo. Barba considera la dramaturgia como “una acumulación de acciones” (Barba & Savarese, 1990, p. 51), pero usa el término de acción de una forma no muy convencional, ya que ignora las acciones psicológicas, las cuestiones de motivación o justificación y se concreta enteramente en las acciones físicas. Desde el punto de vista de la dramaturgia, sin embargo, estas acciones físicas no están limitadas a los movimientos de los actores. Para Barba incluyen todos los aspectos de la puesta en escena:

“En un determinado espectáculo teatral es acción (concerniendo, por tanto, a la dramaturgia) tanto lo que los diferentes actores hacen o dicen, como

los sonidos, ruidos, luces, y transformaciones del espacio. Son acciones, a un nivel superior de organización, los episodios de un acontecimiento o las distintas caras de una situación” (Barba & Savarese, 1990, p.51).

La importancia de la improvisación en la dramaturgia de Barba ubica al actor en el centro mismo del proceso creativo. La importancia del actor en la dramaturgia de Barba está directamente relacionada con su concepto de cuerpo-en-vida. Para Barba existen esencialmente dos niveles de comunicación en el teatro: la significación y lo que él llama sinestesia, que en Psicología de la Percepción es una imagen o sensación subjetiva, propia de un sentido, determinada por otra sensación que afecta a un sentido diferente (Poyatos, 1994).

La significación pertenece al campo de la semiótica e incluye los significados intencionales que se pueden leer en una producción. El nivel sinestésico de una actuación, por otro lado, se refiere al nivel de comunicación entre los actores y el público que desafía a la significación, como por ejemplo el efecto de la tensión corporal del actor en la audiencia o la respuesta del público a la ‘sensación’ o ‘sensaciones’ producidas por una escena particular. De esta forma, y siendo coherente con su propuesta anti-realista, Barba ofrece una escasa exploración psicológica del personaje o de las situaciones en sus puestas. Totalmente alejados del realismo, muchos de sus personajes son arquetipos de rasgos exagerados que proyectan sus personalidades a través el vestuario, la forma de moverse o distorsionar el cuerpo, y a través de la expresión vocal, de una manera mucho más cercana al concepto de grotesco de Meyerhold que a la noción de realismo psicológico de Stanislavski. La mayoría de ellos reaparecen una y otra vez, particularmente en el teatro callejero del grupo. Barba rechaza las puestas convencionales.

“En cada una de sus representaciones ajusta la relación actor-público para crear una metáfora generalizada y/o para definir el contacto entre espectadores y actores. En sus primeras producciones, por ejemplo, colocaba al público al mismo nivel que los actores e incorporaba metáforas como el juzgado (Ornitofilene) mansiones medievales (Kaspariana) y una nave vikinga fúnebre (Ferai) en la distribución de las butacas. Esto no sólo

establecía un clima de intimidad entre los actores y los espectadores sino que también convertía los temas de cada producción en realidades concretas” (Taviani, 1979, p.123).

La relación entre el público y el actor es una consideración de diseño muy importante para Barba. La simplicidad de las puestas en escena era la clave de todas sus producciones. En el momento de concebir los decorados la mayor preocupación era determinar dónde se iba a sentar el público respecto del espacio escénico y no la construcción de grandes estructuras complejas para el escenario. Por lo general, estas relaciones se establecían por una de estas tres opciones: actuar en un espacio circular, el público sentado a ambos lados del espacio escénico o bien el público enfrentando un decorado ligeramente elevado delante de un telón negro sin cortina, con la mayor parte de los elementos del decorado y de la utilería a la vista del público. La simplicidad del diseño se abandonó pero el proceso de evolución del decorado durante los ensayos fue muy similar al del principio.

“El origen de la presencia del actor en el comportamiento extra-cotidiano reside en lo que Barba denomina ‘el pre-expresivo’ o la pre-expresividad y que define como: “El nivel de actuación que se ocupa de cómo rendir escénicamente viva la energía del actor, de cómo hacer que una presencia atraiga inmediatamente la atención del espectador” (Barba & Savarese, 1990, p.169).

Las formas de actuación más codificadas, particularmente las orientales como el NÔ (Noh), el Kabuki, el Kathakali y la danza-teatro de Bali, establecen un modo pre-expresivo que utiliza la energía del actor de una manera especial. La gramática básica de estas formas altera el centro de gravedad del actor, la distribución del peso de su cuerpo y el estilo de caminar y de moverse con anterioridad a la expresión de un personaje, situación o argumentos determinados. La premisa que sustenta las exploraciones de Barba en el nivel pre-expresivo y en el tema de la energía es que todos los seres humanos son esencialmente iguales, desde el punto de vista biológico. No interesa de qué cultura provenga un actor, su cuerpo tiene siempre un volumen, un tronco y

extremidades; tiene un centro de gravedad y grupos opuestos de tensiones musculares que utiliza para caminar, pararse, sentarse, bailar. Y sin importar el género artístico del actor, estos supuestos biológicos son las herramientas físicas con las que trabaja, hay que añadir que sin importar el modelo de actuación. Cada forma artística puede requerir que el actor tenga que cambiar o usar estas herramientas en forma diferente, pero con frecuencia se trata de principios biológicos comunes que regulan los usos del cuerpo: el actor Nô tiene que doblar las rodillas y mantener las caderas fijas durante la mayor parte de su actuación.

Como la investigación de Barba ha demostrado, estas técnicas corporales socio-culturales tan diferentes, comparten principios similares: ambos alteran el centro normal de gravedad, ambos exigen que los artistas adapten sus patrones cotidianos de tensiones musculares para mantener el equilibrio y ambos generan una distribución del peso del cuerpo distinta de la habitual. Estos son los principios comunes que sustentan la expresión del artista basada en su cultura. Estos son los factores pre-expresivos que inyectan 'presencia' en todo lo que el artista hace sobre el escenario. Estos son los pocos 'buenos consejos' que cualquier actor puede usar en cualquier lugar. El interés de Barba por los principios biológicos es el punto de partida para el estudio de las formas codificadas. El punto de inercia que requiere un mínimo de empleo de energía para ponerse en pie, sentarse y caminar. Las formas codificadas, por otro lado, distorsionan este equilibrio normal, exigiéndole energía adicional al actor para moverse, permanecer inmóvil o simplemente mantener el equilibrio. Estos ajustes aumentan el nivel de actividad muscular, produciendo un estado físico dinámico en vez de estático. Barba aplica el principio de la oposición empleando la energía del actor en forma análoga a los cambios de equilibrio en la distorsión del comportamiento cotidiano. En nuestra vida diaria por ejemplo tratamos de minimizar la cantidad de energía necesaria para contrapesar la fuerza de gravedad. Intensificar la oposición entre el peso del cuerpo y la gravedad juega un papel importante en los códigos pre-expresivos de la mayoría de las formas de danza. Esta resistencia, por medio de la oposición, usa la energía del actor en una forma diferente de la cotidiana y, como en el ballet, otorga al movimiento levedad y gracia.

“El principio de la oposición no está limitado a cómo la gravedad influye sobre el movimiento. En la Ópera de Beijing, por ejemplo, cuando los actores quieren señalar un objeto o una persona, o desplazarse por el escenario, invariablemente empiezan su acción en la dirección opuesta a la que finalmente van a tomar para lograr que la acción sea más dinámica y dramática” (Suárez, 1995, p.34).

“Decroux, por su parte, en su técnica corporal de mimo, infunde movimiento con una calidad dinámica gracias al uso de tensiones opuestas en diversas partes del cuerpo” (Barba, 1997, p. 67).

Las técnicas extra-cotidianas son coherentes e incoherentes a la vez. Son incoherentes porque demandan un uso demasiado grande de energía. El comportamiento cotidiano aboga más por la conservación de esa energía, aplicando una mínima cantidad para obtener un resultado alto. Las técnicas extra-cotidianas, no dependen del uso moderado de energía, sino que debe utilizarse al máximo para producir la presencia, del actor. Según Barba (1990):

“Para el actor oriental o el bailarín clásico europeo es absolutamente contradictorio, desde el punto de vista de la acción, de su objetivo y economía, adoptar posiciones que aparentan atentar contra su libertad de movimiento y alejarse de las técnicas corporales cotidianas a favor de una técnica que se distingue por la penosa artificialidad y un desgaste de energía. Sin embargo, esta técnica extra-cotidiana es la que le permite descubrir una calidad diferente de energía” (p.119).

Las distorsiones de equilibrio requieren un mayor uso de energía que el necesario para estar de pie o caminar, lo cual provoca un estado dinámico en el actor. Barba ha trabajado muchos años sobre el tema de la importancia de la pre-expresividad en los actores occidentales. Siempre ha mantenido que, en lugar de aprender una forma codificada en la que los principios del nivel pre-expresivo ya estén presentes, los actores deberían identificar estos principios y convertirlos en la base de su entrenamiento y actuación. Gracias a la conexión del entrenamiento y actuación, estas técnicas son inseparables de los papeles que interpretan los

actores. De esta manera, el nivel pre-expresivo no sólo precede al expresivo cronológicamente, sino que también sustenta la expresión:

“La expresividad del actor se deriva —casi a pesar suyo- de sus acciones, del uso de su presencia física. Los principios que le guían en estas acciones forman la base pre-expresiva de su expresividad. Son nuestras acciones las que, a pesar nuestro, nos hacen expresivos. No es el querer expresar lo que determina las acciones de alguien; el querer expresar no decide qué hay que hacer. Es el querer hacer lo que decide qué se expresa” (De Marinis, 1995, p. 67).

Al tratar de explicar cómo la pre-expresividad subraya el significado, Barba adoptó la palabra noruega *sats* que identifica el momento previo a una acción en el que la energía del actor y su foco de atención están concentrados en continuar con la acción. La analogía que hace entre un arco y un ‘*sats*’ ayuda a clarificar este término. En esta analogía Barba compara el *sats* a la situación del arquero en el momento justo en el que su flecha yace sobre el hilo estirado del arco; todo está equilibrado con un máximo de tensión y de atención para que la flecha sea disparada a través del espacio y dé en el blanco. Toda acción tiene un *sats*. Se trata del momento preciso en el flujo de una acción en el que la acción siguiente está lista para empezar. Una vez que el actor ha descubierto los puntos de *sats*, debe establecer un flujo en las acciones que consiste en ir no desde el principio de una acción hasta el final de la otra, sino desde un punto de *sats* en una acción determinada hasta el punto correspondiente en la siguiente:

“Lo esencial para el actor —concluye Barba- no es solamente hacer un ejercicio sino —y como respuesta a las exigencias de cada ejercicio- encontrar el momento de *sats*, es decir, la oposición básica que caracteriza la dialéctica del bios o del organismo viviente, de una acción a la otra” (Taviani, 1985, p.79).

Las técnicas de actuación corporales producen algo diferente de la cultura corporal ordinaria:

“En todas las culturas, es posible observar otra senda para el actor (es

decir, una diferente a la inculturada): la utilización de técnicas corporales específicas que son diferentes de las que se usan en la vida cotidiana. Bailarines modernos y de Ballet clásico, mimos y actores del teatro tradicional oriental han negado su 'naturalidad' y han adoptado otras formas de comportamiento escénico. Han sufrido un proceso de 'inculturación' impuesto desde fuera, con formas de ponerse de pie, caminar, detenerse, mirar y sentarse que son diferentes de las cotidianas" (Barba & Savarese, 1990, pp. 199-200).

Al mantener esta dimensión cultural en su pensamiento, Barba se refiere a lo inculturado y a lo aculturado como a las colonizaciones del cuerpo. El comportamiento inculturado es una colonización percibida generalmente como 'natural', dado que es la norma de cualquier cultura. En cuanto al comportamiento aculturado, es lo que podría denominarse una colonización de la deconstrucción/reconstrucción del cuerpo. Durante su entrenamiento, el actor bailarín debe deconstruir su forma normal de moverse, ponerse de pie y/o hablar, para reemplazarlos gradualmente por una técnica adquirida (reconstruida) específicamente diseñada para la actuación. Esta es una 'segunda naturalidad'. Cuando diferencia estas dos formas de colonización, Barba señala, sin embargo, que lo extra-cotidiano no se limita a esta 'segunda naturalidad'. En las formas de actuación codificada, tales como el mimo corporal y el Kathakali, las técnicas extra-cotidianas son obvias, ya que los actores-bailarines utilizan técnicas aprendidas que están muy alejadas de la manera en la que caminan, se mueven, se sienten o se ponen de pie en la vida cotidiana. Fue Stanislavski quien desarrolló una técnica extra-cotidiana basada enteramente en la inculturación, es decir, en el concepto de producir una ficción escénica que refleja la vida cotidiana.

"Un actor entrenado con el método Stanislavski aprende técnicas vocales y físicas y formas de simular sus emociones. Todo esto es extra-cotidiano y el objetivo es, entre otras cosas, una imitación convincente de la vida cotidiana sobre el escenario" (Barba, 2010, p. 78).

Y sobre esto añade que el sats es el final y el inicio de toda acción, se trata pues de una disposición del cuerpo-mente que hace que conecten las acciones, unas con otras, de una manera viva, así se evita que la presencia del actor decaiga

cuando finaliza una acción o se tenga que reactivar en la siguiente, se entiende como instante de transición vivo entre las acciones y permite que el espectador no anticipe los movimientos del actor.

Si bien Barba (1997) se ha pasado casi toda su vida escénica redescubriendo el sentido último del entrenamiento y nunca ha cesado en una búsqueda de las constantes vitales que hagan mantener viva la presencia del actor, como escribe él en el siguiente artículo:

“El actor en el teatro occidental es o debería ser un creador. Esta diferencia fundamental determina también el modo de acercarse al oficio, la preparación, lo que ahora suele llamarse training. Pero durante años, el mito de la técnica, alimentó nuestro trabajo. El virtuosismo no conduce a nuevas relaciones humanas, fermento decisivo de una reorientación, una nueva manera de definirse a sí mismo al confrontarse con los otros y superar la fácil entropía de la autocomplacencia. Entonces ya no se trataba de aprender o enseñar algo, trazar un método personal, descubrir una nueva técnica, encontrar un lenguaje original, desmitificarse a sí mismo o a los otros. Tan solo no tener miedo el uno del otro” (pp. 97-98).

A partir de él y con más proliferación si cabe desde la fundación de la ISTA, surgen toda una serie de creadores, teóricos, pensadores, semiólogos y actores que analizan los hallazgos de los entrenamientos y desarrollan los suyos propios teniendo muy en cuenta estos aspectos de la presencia.

II.4. TEÓRICOS DE LA PRESENCIA ESCÉNICA.

II.4.1. Marco de Marinis.

Uno de los más importantes teóricos teatrales contemporáneos, profesor de la Universidad de Bologna y autor de numerosas obras sobre teoría y práctica del teatro del siglo XX. El investigador italiano destaca la importancia de las sensaciones físicas y del cuerpo en esa función transformadora -individual y socialmente- del teatro tal como fue planteado por los grandes renovadores del teatro en Occidente. Subraya De Marinis (2005):

“Hoy sólo a través de la piel se puede llegar a la metafísica, dice Artaud en su Primer manifiesto del teatro de la crueldad. Se trata de un teatro que insiste en su materialidad expresiva y en lo sensorial, un teatro que busca salir de la mimesis, de la representación de una acción para exponer y construir frente a los espectadores las acciones mismas, acciones que actúan directamente sobre la percepción del espectador. Un teatro que busca producir no un efecto en el espectador sino una experiencia inédita, que no se propone ser un reflejo ni una imitación de la vida cotidiana sino la intensificación de la vida, en una experiencia conjunta entre actores y espectadores y que nos cuestiona integralmente como seres humanos y en nuestra relación con las fuerzas naturales y con el cosmos. Un proceso orgánico que busca reconectarnos con el fluir de la vida y con sus impulsos profundos. Existe una intensidad de la vida que es difícil de alcanzar en lo cotidiano” (p. 134).

Eso es lo que incumbe al actor y por ende también al espectador. Eso, De Marinis, lo cataloga como el teatro del futuro. La auténtica pelea aquí consiste en comprender que el teatro es un modo de vida, no únicamente espectáculo, ni una serie de textos o una colección de obras, se basa en una experiencia única que nos transporta a una vida imposible de encontrar en otra parte, y concluye De Marinis (2005) diciendo:

“Pero un teatro del futuro que se agregue como corolario, supone una sociedad del futuro. Es necesario por lo tanto pensar el teatro en el marco de una refundación social global de la sociedad utópica. No se puede pensar el teatro del futuro sino dentro de una sociedad dada vuelta, transformada, rehecha. Ese es el empuje utópico que ya se planteaba desde Meyerhold. Ese también es el secreto del teatro del siglo XX” (p. 134).

II.4.2.Franco Ruffini.

Director teatral, dramaturgo, semiólogo y crítico teatral, ha participado también en la ISTA y sus libros hablan del tipo de entrenamientos que procuran al actor más control sobre su presente en escena, su presencia. Conviene, como De Marinis en que en realidad es necesaria una relación distinta con el espectador para que se produzca una intensidad única, lo que él llama una *azione de vita*, donde el actor con su trabajo físico puede permitirse dejarse llevar por el

momento presente y llegar a una relación de simbiosis con el espectador, además defiende que la existencia de fundadores de una tradición son los que marcaron las pautas por donde caminar y que ahora es más fácil el camino.

“Etienne Decroux fue un maestro del teatro. Jacques Copeau, de quien Etienne fue estudiante, fue también un maestro del teatro. Además, Decroux y Copeau fueron fundadores de una tradición. Los fundadores de una tradición elaboran métodos que no existían antes de ellos y que son tomados como tales después de ellos. Pero eso no es todo: los fundadores de una tradición perfeccionan esos nuevos métodos y hacen uso de ellos con la intención de superarlos. El fundador utiliza técnica para ir más allá de los límites en esa esfera donde técnica se convierte en un vehículo de valores, no de búsqueda de resultados” (Ruffini, 1995, p.87).

Ruffini además hace varios estudios sobre la incorporación del boxeo en los entrenamientos físicos de los actores para adquirir más destreza y control corporal, pero sobre todo para adquirir más sensación de vitalidad. “El Boxing aparece en muchos programas pedagógicos para actores como forma de condicionamiento físico: por ejemplo, además de Copeau, Meyerhold me viene a la cabeza” (Ruffini, 1995; p.104). Da luz a las ideas contrapuestas que se vienen imponiendo desde principio de siglo, de las cuales ya hemos hablado, por un lado sabemos del concepto de Gordon Craig y la supermarioneta donde se nos presenta a “un actor en delirio o como un loco, tambaleándose de aquí por allá, su cabeza, sus brazos, pies, listos a ceder, a dar un paso falso en cada momento” es decir, ausente de control y por tanto, ausencia de arte (Craig, 1995, p.34).

Es por ello que desarrolla un concepto que es todo técnica y nada de espontaneidad. En otro lugar podríamos citar un ejemplo que Ruffini (1995) nos desvela, el de una famosa bailarina sonámbula de la burguesía francesa que empezó a tener éxito a principios de siglo XX por su extraña danza libre, se trata de Madelaine Guipet y de una actuación en el Berlín de 1904:

“Acompañada por el doctor Magnin, se deja hipnotizar por éste, y en ese escenario, desde detrás de la pantalla repercutían las notas de una música de Chopin, ella se despierta de la rigidez hipnótica y comienza a bailar con movimientos de inexpressable fluidez y belleza. El mismo comportamiento se repite en respuesta a una voz recitando. Entre los espectadores se

encuentra Georg Fuchs, que fundará su Teatro del Porvenir sobre el fenómeno Madeleine. Y escribe palabras concernientes a su danza, llega a hablar de una fuerza sobrenatural ajena al adiestramiento y al control de la voluntad” (p. 79).

Podríamos decir que casi el entrenamiento y el control de la voluntad, lejos de ayudar, sirviera solo para anularla. Ruffini nos propone un tercer ejemplo que nos sirve de mirada directa sobre las corrientes e ideas que hemos ido analizando en esta tesis, se trata de las profundas reflexiones que tuvo Stanislavski en un breve retiro estival en Finlandia en 1906 después de la gira de *Un enemigo del pueblo* de Ibsen, que tanto éxito le reportó a él y al Teatro de Arte de Moscú. Ruffini (1995) nos relata:

“Sentado a orillas del mar, él reflexiona profundamente sobre el personaje del doctor Stockmann, recordando cómo había sido creado: así de golpe, empujado por una fuerza incontenible en la que se fundía el hombre y el actor Stanislavski. El público aplaudía, sin duda por las capacidades técnicas del intérprete, pero sobre todo porque reconocía en la sinceridad de los gestos y palabras el marco de aquella fuerza primordial” (p. 176).

Estas tres miradas que nos presenta Ruffini representan, de alguna manera, el elemento central de estudio de esta tesis, pues el primer constituyente, el más conocido y, quizá indebidamente siempre presumido como prioritario, es sin duda la dirección, aquí personificada por Craig. Portadora de términos de orden y programabilidad, la dirección se configura, en las palabras de Craig, como la enemiga estructural del actor.

“No por casualidad se desea la desaparición del actor y su sustitución por la supermarioneta. Según Craig, allá donde el actor realista busca la vida, encontrando solo una parodia de ella, la supermarioneta invoca la muerte, asumiendo su olímpica indiferencia” (Ruffini, 1995, p.186).

El segundo ejemplo nos remite a la danza libre o la expresión libre. Los estudios de Eugenia Casini Ropa nos recuerdan que la danza a principios de 1900, es un fenómeno dotado de múltiples significaciones entre las cuales, paradójicamente, la menos importante es la del género del espectáculo. “Bajo la insignia de la danza libre convergen instancias liberarías y antiburguesas, una

nueva cultura del cuerpo, la total conciencia a un derecho a la creatividad que interesa a la persona en cuanto ser humano, antes que artista” (Casini ,1988, p. 165).

Stanislavski objetiviza el problema que se encuentra a partir de su reflexión, lo generaliza y delega su solución no al talento o a expedientes personales, sino a un proyecto pedagógico fundando en el valor de la continuidad y experiencia. Esto quiere decir tradición. Vemos que Stanislavski se enfrenta exactamente al mismo problema de la oposición entre técnica y espontaneidad, ¿Es posible que técnica y espontaneidad interactúen de modo eficaz? Y en el caso de que sí, ¿sería solo una cuestión de talento, o podría haber un entrenamiento idóneo al propósito? Como bien nos indica Ruffini (1994) al hilo de estas cuestiones:

“En el teatro del actor los dilemas teóricos obligatoriamente tienen que medirse con el cuerpo del actor. De ahí o se utilizan, se esfuman, o se resuelven en problemas prácticos. En la esfera de la teoría puede haber espontaneidad junto a la técnica. Trabajando este problema práctico el teatro del actor llegará a descubrir que se trata de espontaneidad más allá de la técnica” (p. 132).

II.4.3.Ferdinando Taviani.

Es imprescindible incluir las reflexiones de Taviani porque es uno de los fundadores del Teatro Antropológico y por ende de la ISTA. Experto en estudios de Comedia dell’Arte y asesor literario de las ideas que nacen desde el Odin, desde la observación del quehacer diario de los miembros del Odin ha llevado a cabo reflexiones que han servido para ponerle palabras a sentimientos profundos del actor durante los procesos, los cuales Taviani ve absolutamente imprescindibles en dos sentidos, por un lado para conocer sin fisura las capacidades psico-expresivas del cuerpo de cada uno, y por otro para mantenerse siempre predispuesto para afrontar un espectáculo; por eso sus artículos y libros giran en torno a una temática con muchas ramificaciones, podríamos decir que indaga en la historia de la dramaturgia del actor, de cómo a partir de un conocimientos de sus habilidades se podían construir espectáculos, como primer ejemplo nos remite a la Commedia dell’Arte, pero profundizar en ella sería desviarnos del meollo central de la tesis, por eso recogemos algunos apuntes que

añaden más asertividad a nuestro estudio, los actores necesitan un entrenamiento que les permita ejecutar con destreza esa capacidad natural que tienen.

“La idea que ha prevalecido en el teatro occidental es aquella -extrañísima si la miramos bien- según la cual el espectáculo es la puesta en escena de un texto. Como se ve, es una idea que parece derivar no de la concreta vida teatral sino de la ideología jurídica o religiosa, que concibe el 'texto' como algo inamovible en su forma, en la 'letra', e interpretable en la sustancia, en su espíritu” (Taviani, 1994, p.109).

Taviani comenta que se suele banalizar el proceso de creación colectiva definiéndolo como la creación del texto por los actores y como contrapunto tendríamos el "teatro de autor". La elaboración del texto por los actores, no define la creación colectiva en absoluto. Añadiríamos que la escritura del texto no es función del actor, ya que está más relacionada con prácticas literarias. Su participación dramática consiste en la elaboración del discurso del espectáculo durante el proceso de montaje.

“Dentro del proceso de producción dramática hay dos etapas y dos discursos: la etapa de escritura del texto verbal y la etapa de escritura del texto del espectáculo (algunos prefieren llamar a este último texto partitura para mejor incluir en él los lenguajes no verbales). El actor (y es el caso de Molière) puede participar en las dos a condición de que no las confunda pero la creación colectiva, que funciona fundamentalmente en la segunda etapa, puede perfectamente hacerse con un texto ya escrito (clásico, romántico, moderno o arcaico)” (Taviani, 1994, p. 221).

La creación colectiva tiene su base en la improvisación pero sin ser utilizada para mejorar las ideas o el plan del director. Es el campo de creación de los actores fuertemente entrenados en la improvisación. Taviani insiste en aclarar que la creación colectiva pretende reivindicar lo colectivo en contra de lo individual en nombre de cualquier ideología política o concepción filosófica o sociológica. Si algo reivindica la creación es precisamente lo que se ha convenido en llamar “la dramaturgia del actor”. La creación colectiva no va a producir por ello mejores espectáculos que superen a la forma tradicional de producción. El objetivo de la creación colectiva no puede ser el de "mejorar" los resultados aislados y circunstanciales de la producción teatral establecida, del "establecimiento" teatral.

Taviani (1994) propone una idea: la reconquista de la dramaturgia del actor (con el rigor y las precisiones necesarias):

“Es una condición indispensable para la renovación del teatro en general, para salvarlo de ese síndrome mortal que son las repeticiones "multinacionales" de un éxito. No se trata de cambiar los resultados sino de una revolución en la materia del quehacer teatral que permita los errores, los fracasos y los tanteos que todo nuevo modo de producir sentido debe necesariamente afrontar para expresar una nueva época y una nueva vida” (p. 226).

Taviani desarrolla estas ideas a la luz del funcionamiento del Odin en su metodología práctica, donde cada actor goza de una libertad para proponer antes de que el proceso de “montaje” se inicie. Principalmente estas ideas vienen desarrollándose desde tiempos remotos en el teatro Asiático. Más concretamente, las informaciones que tenemos nos hacen poder afirmar sin temor que nunca existió otra forma de concebir el teatro allí. Cada actor del Odin organiza sus demostraciones individualmente y viaja con ellas; Julia Varley va explicitando los ejercicios desde donde parte para encontrar una “acción real”, la actriz describió los tiempos del proceso, el armado de una secuencia de acciones, la aparición de una partitura a la que intervino y modificó en sus ritmos y cualidades. Con materiales heterogéneos que sirvieron de apoyo a su indagación (pinturas de Delacroix, poemas de Octavio Paz, o diferentes melodías que ha recuperado del contacto con distintas comunidades) realiza un montaje del texto con las acciones arribando a un primer material que, como lo explica, será lo que muestre al director.

“Como espectadores se asiste a un acontecimiento en el que se advierte claramente la conciencia de un modo de pensar el teatro, en donde el actor es considerado creador y el director se recorta como aquel depositario del rigor, el que tiene la autoridad y la última palabra sobre el espectáculo. La demostración también explicita la dimensión del trabajo como laboratorio de interrogación permanente de aquello que forma parte de los obstáculos a superar por el actor; es lo que motiva, por ejemplo, a Julia Varley a la realización de *Eco del silencio* en tanto espacio de búsqueda y ampliación

de su juego vocal. A través de estos espectáculos individuales el director encuentra el modo de resolver una situación didáctica sin que se convierta en modelo estático para sí mismo y para aquellos que toman sus seminarios" (Taviani, 2003, p.142).

Se trata, entonces, de una pedagogía que se resuelve en la dialéctica de orientar la formación de actores y de transmitir una herencia. Desde los sesenta al momento la investigación de Barba continúa sobre la pregunta de partida que se enuncia en tres tiempos: ¿cómo hacer teatro? ¿Con qué actores? ¿Qué es un actor? Como lo afirma Pradier (1994):

"Su trabajo, a diferencia del de Victor Turner o Richard Schechner, no parte del modelo teatral para desarrollar una antropología de las prácticas del espectáculo sino que se refiere a la práctica del actor independientemente de su tipo o de la forma de teatro a la que se ajuste; se trata de dar con esa fisonomía transcultural del actor a la que el director nombra pre-expresividad" (p. 203).

II.4.4. Nicola Savarese.

Siguiendo con el hilo de la metodología que promulga el Odin y que tiene su cariz más científico en la ISTA, vamos resolviendo que el actor debe forjar su propia dramaturgia, su propio desarrollo de un conocimiento profundo del cuerpo y sus límites que le llevarán a experimentar más exactitud entre lo que quiere hacer y lo que realmente hace en escena. Porque tiene las herramientas para ello. Un aspecto importante que hemos ido comentado es el estudio del pasado como tradición, en este punto nos centramos en Savarese, profesor y estudioso del teatro, miembro de la ISTA, que añade a lo que ya hemos explicado:

“El pasado como tradición sigue siendo un aspecto importante. Cuando hablo de teatro asiático, lo importante es que realmente es otra cultura del teatro y es muy limitante para mí, que estudio teatro, no tener ese conocimiento, limitarme a lo que es mi horizonte teatral. Cuando participo en los trabajos de la ISTA y veo trabajar a los actores orientales muy cerca de mí, después de un rato ya no veo los colores, no veo la superficie de su piel. Después vino un momento en que comencé a reflexionar, y a ver lo que tenía en común con el teatro occidental. El hecho de que estos actores responden a nuestras mismas necesidades: estar frente a un público, no aburrirlo, por el contrario, atraerlo hacia algo. Para hacerlo adoptan su propio sistema, sus tradiciones” (Savarese, 1994, p. 23).

En el marco del estudio de esas tradiciones es donde sitúa Savarese su aportación a toda la investigación iniciada por el Odin Teatret. Y nos acerca posiciones hacia Oriente, donde sin lugar a dudas, nace el germen de lo que luego en Occidente y más concretamente en Europa, se hizo llamar teatro. Así pues, en la convivencia con otras culturas se forja la idea capital de que, independientemente del tipo de arte escénico se practique, los actores responden a esas necesidades de no aburrir y de atraer, para ello se ha determinado la necesidad de un “training”. “Ser Oriente u Occidente depende de la propia experiencia. Pienso que cuando se dice entre Oriente y Occidente la palabra más importante es ‘entre’” (Savarese, 1994). Sin duda encontramos en Savarese un aliado continuado y fiel a todas las investigaciones que ha ido desarrollando el

Odin no solo en el marco de la ISTA, a la cual ya hemos dicho que pertenece, sino también y de manera muy activa en las sesiones de trabajo previo a lo que se considera búsqueda de tejido escénico y las sesiones de demostraciones de los actores del Odin, sus libros recogen básicamente la experiencia entre Oriente y Occidente y diluye las diferencias físicas y geográficas de estas dos palabras para terminar afirmando que:

“Cada uno de nosotros es un cuerpo inculturado. Utiliza una técnica cotidiana del cuerpo que deriva de la cultura en la que ha nacido, del ambiente familiar, de su trabajo. Esta inculturación, que es absorbida orgánicamente desde las primeras horas de vida y se desarrolla mediante las experiencias personales, constituye nuestra `espontaneidad`, es decir, una red de reflejos condicionados o de automatismos inconscientes. Algunos actores elaboran esta espontaneidad, aprovechando la riqueza potencial de la propia inculturación. Otros se separan de ella: pasan a través de un proceso de aculturación física que los introduce a una técnica extracotidiana del cuerpo” (Savarese, 1992, p 68).

Así pues, asumiendo las formas de un lado u otro, mejorará meridianamente nuestra capacidad de atracción de ese espectador modelo dispuesto a ser sucumbido por el aburrimiento en cualquier momento.

II.5. CREADORES ACTUALES ANTE LA PRESENCIA ESCÉNICA: METODOLOGÍAS DE ENTRENAMIENTO.

Desde que a finales del S. XIX se empezase a pensar en la profesionalización del actor y se ideasen las primeras teorías de la interpretación, hemos visto que han surgido tal infinidad de personas que nos hemos centrado en las más relevantes, o al menos las que más han hecho avanzar el Arte. Después de todas las investigaciones del Odin, fueron naciendo a la luz de otras corrientes, grupos teatrales y directores independientes que intentaron idear un camino propicio para el tipo de Arte que querían, para todos era esencial predisponer el cuerpo para la acción. Paralelamente al Odin nació casi al mismo tiempo el Theatre du

Soleil, liderado por Ariane Mnouchkine, la cual tomaba clases con Jacques Lecoq y recibió mucha de su herencia cuando ni siquiera Lecoq había podido todavía fundar su escuela y daba clases en un estudio de un edificio. Bien es cierto que Lecoq se centró mucho en la elaboración de una pedagogía que nos llega a la actualidad reconvertida en variantes por todos aquellos que tomaron clases directamente con él.

II.5.1. Ariane Mnouchkine

Para Ariane Mnouchkine si no hay presencia, no hay un actor. También comenta que actores jóvenes que han leído bastante mal a Stanislavski, o que quizás no se lo han enseñado muy bien, se hacen tal tipo de preguntas que, cuando suben a escena, están tan cargados de sustancias del pasado que se olvidan de actuar el presente. “Hay que estar en el presente, no en un pasado psicológico ni un futuro previsible, el actor debe ser ingenuo, un ingenuo es aquel que nace en cada instante” (Mnouchkine ,2010) a lo que además añade:

“La presencia es el efecto de algo que constata, pero yo jamás trabajo con esa noción. No sabría cómo decir a un actor estar presente. Por el contrario lo que sé es lo que se trata de hacer con el actor, que esté en el presente en su acción, en su emoción, en su estado y en la versatilidad de la misma. Son las lecciones que nos da Shakespeare se siente con él que se puede comenzar un verso de una cólera asesina, y, en un instante, me olvido de esa cólera y no estoy más que alegre por algo y, en otro instante del texto, caer en una cosa atroz, en un atroz deseo de venganza, y todo eso en dos versos, es una cuestión de segundos. Por lo tanto, el presente es hiper-presente. Es un presente por segundo. Un buen actor está presente. Eso tiene que ver con el orden de don. No hay un mal actor que tenga presencia, porque entonces se trata de una mala presencia. La presencia progresa con la capacidad de desnudez del actor” (Mnouchkine, 2010, p.76).

Para Mnouchkine, como viene sucediendo y vendrá sucediendo con aquellos que descubren Oriente, el entrenamiento es la base de todo trabajo, y en las Artes Orientales, todos encuentran diversas metodologías para aplicarlas a sus trabajos. Ella nos recuerda que es heredera también de una tradición Lecoquiana, pero a

partir de sus propias investigaciones es donde descubre por sí misma la utilidad de las Artes orientes.

Para Lecoq (2003), la máscara neutra hace aumentar la presencia del actor notablemente en el espacio que lo contextualiza. Lo pone en un estado de alerta, de apertura, de disponibilidad hacia el entorno y las circunstancias. “Le permite mirar, oír, sentir, tocar las cosas elementales, con la frescura de la primera vez” (Lecoq, 2003). Lecoq conoció a Jean-Marie Conty en la escuela de educación física de Bagetelle, en 1941, Conty era entonces el responsable de la Educación Física en Francia. Amigo de Antonin Artaud y de Jean-Louis Barrault, se interesaba por las relaciones entre el deporte y el teatro, gracias a él descubrió el teatro. Lecoq (2003) comenta:

“En verdad siempre he querido enseñar, siempre y me ha gustado, pero enseñar sobre todo para conocer. Es enseñando como puedo continuar mi indagación sobre el conocimiento del movimiento. Es enseñando, cuando mejor comprendo cómo “eso se mueve” (p. 109).

La escuela de Lecoq se fundó el 5 de diciembre de 1956 en París. La enseñanza comenzó con la máscara neutra y la expresión corporal, la Commedia Dell’Arte, el coro y la tragedia griega, la pantomima blanca, la figuración mimada, las máscaras expresivas, la música, y como base técnica, la acrobacia dramática y el mimo de acción. después vino el trabajo de la improvisación y la escritura. “Íbamos del silencio hacia la palabra, a través de lo que iba a constituir el gran tema de la Escuela: El Viaje” (Lecoq, 2003). De esta manera podemos saber muy claramente la clase de formación que recibió Ariane y el rumbo de sus trabajos, aunque sea de fondo, como el eco de una palabra. Mnouchkine (2010) hace mucho hincapié en el presente como único momento real, como un instante liviano, ligero que está cargado de vitalidad pero a la vez se desvanece enseguida:

“Tenemos la impresión de respetar las reglas y, en realidad, súbitamente, percibimos que olvidamos lo esencial, “como estar en el presente. Obviamente, Stanislavki habla del pasado del personaje, de donde viene, lo que hace. Pero eso recurre a que los alumnos simplemente no

consigan ya encontrar el presente, la acción presente. Entonces cuando ellos regresan, siempre les digo “entran inclinados para atrás, como el peso de todo ese pasado, en cuanto el teatro apenas existe en el instante. La ley más misteriosa tal vez sea la que rige el misterio que hay entre el interno y lo externo, entre el estado, y el sentimiento, como dice Jouvett, la forma. ¿Cómo dar forma a una pasión? ¿Cómo exteriorizar sin caer en la exterioridad? ¿Cómo se puede llegar a la autopsia del corazón? Podemos decir que un actor digno de ese nombre, o una actriz digna de ese nombre, es un tipo de “autopsiador”, un tipo permanentemente transparente, como las ilustraciones de anatomía. Su papel es demostrar el interior” (p. 79).

Observamos cómo los creadores escénicos conforme más estudian u observan las prácticas escénicas orientales más necesitan incluirlas en sus metodologías de creación. Además, es necesario conocer qué clase de investigaciones se realizaron con anterioridad para incluirlas o continuarlas. A este respecto, Mnouchkine desarrolla su práctica haciéndose ver como una rigurosa estudiante de los aspectos sociológicos e históricos en cada nuevo montaje teatral:

“Concibo el teatro como un lugar de encuentro, de comunión, de identidad colectiva. Es el “palacio de las maravillas”, como decía Meyerhold. Allí alimentamos nuestro corazón, nuestro estómago, nuestro cuerpo, todo. Vamos al teatro para tener confianza unos en otros. Incluso cuando vemos una tragedia, la Oresteia por ejemplo, el hecho de verla juntos, de ver que los actores se han tomado tanto tiempo para elaborar ese espectáculo, nos va a devolver la confianza en el ser humano. Incluso en el silencio, a través de la piel, nos decimos que nos parecemos. El público se habla aún sin hablarse” (Sánchez, 1999, p.67).

Esta experiencia para el público que propone Ariane, como venimos indicando nace del teatro oriental, un teatro codificado en la forma pero accesible para el público que ya conoce de antemano códigos debido a su milenaria tradición teatral. No obstante, a colación podemos resaltar aquí una necesaria reflexión del director teatral Foreman (2005):

“Entre las muchas posibles estrategias del espectador para orientarse, dos destacan para mí. En la primera el espectador es conducido como en una montaña rusa a través de varios pre-determinados puntos emocionales. En la segunda, con un estilo más meditativo, los hechos parecen ralentizarse y relativamente son separados unos de otros, así pues el espectador puede proyectar sus propias reflexiones, en consonancia con el material presentado por el actor, que de esa manera se vuelve más claro, más transparente” (p. 142).

Hay una oleada de directores muy pendientes de estos parámetros para crear; y para llegar a esto Ariane Mnouchkine habla del hábito de entrenar y la necesidad de tener el cuerpo preparado para cada espectáculo:

“Cada espectáculo tiene un tipo particular de calentamiento. Cuando los actores hacen los espectáculos en continuado, están muy fatigados. Al siguiente día el calentamiento deber ser mucho más suave, destinado más bien a reponer fuerzas. Por el contrario, se aprende que es necesario que los actores sientan la ligazón entre lo que hacen y el espectáculo, si los ejercicios que hacen son muy interesantes, muy útiles, pero no tienen ninguna ligazón con el espectáculo, los actores abandonan rápidamente. No sé si vale la pena hacer, por ejemplo Tai-Chi Chuan para actuar un Chéjov. Los actores, en todo caso, practican en sus casas. Por otra parte, es necesario poner atención, no equivocarse sobre la naturaleza de ese calentamiento. Hay cosas que son muy mal empleadas. el arte marcial, por ejemplo, no es necesario que todo el mundo se quede meditando bajo un sable. Hay imposturas. Es necesario poner atención todo el tiempo, es necesario que el calentamiento tenga una relación con el juego teatral, con la metáfora teatral, que no se los tome por una suerte de samurai japonés” (Fèral, 2009, p. 45).

No con ello quiere significar o defender que en cada espectáculo el entrenamiento cambie, Mnouchkine, por supuesto, defiende más la idea de un entrenamiento básico que el actor o intérprete debe organizarse para fortalecer su técnica o mejor aún, para darle autonomía y personalidad:

“Al entrenamiento de los movimientos básicos, también añadió Chéjov, el trabajo sobre cuatro cualidades psicofísicas: facilidad, forma, belleza e integridad y estos elementos ya componen parte del entrenamiento propiamente psicofísico su técnica de, estos elementos deberán estar siempre presentes y condicionan la transición de una expresión cotidiana a una expresión extracotidiana para la actuación. Y trabajando sobre ellas el cuerpo del actor será más artístico, más flexible y más expresivo” (Fèral, 2009, p. 46).

El entrenamiento de Grotowski fue evolucionando a medida que cambiaban las necesidades y las motivaciones internas. Entre la década de los sesenta y parte de los setenta se introdujeron ejercicios de acrobacia, del hatha yoga, del kathakali, o ejercicios creados por los propios actores. Barba (1997) incide sobre la importancia de que, cualquier ejercicio que se haga, habrá de implicar y comprometer a todo el cuerpo y nos recuerda la importancia de la disciplina y la presencia mental que ha de incluir todo entrenamiento y prácticamente lo resume en una frase: “El entrenamiento físico es en realidad un entrenamiento mental” (Barba, 1997).

Y aunque Mnouchkine (2010) se adscribe a estos pensamientos, recuerda la necesidad de partir de una vocación, un don:

“Yo pienso que, evidentemente, existe el don. Y hay gente que está dotada para una cosa, y otros que están dotados para otras. No hay que equivocarse de vocación. Yo creo en el talento, pero evidentemente un don no cultivado, un don sin trabajo es casi lo peor que puede ocurrir. Y creo, a su vez, que hay un montón de cosas que se adquieren. Pero negar el hecho de que ciertos actores están hechos para el teatro es no ver la realidad .un actor a la hora de subir a la montaña tiene que tener coraje, enorme coraje, paciencia y el deseo de superarse cada vez más” (p. 112).

Mnouchkine relata que un actor o una actriz no va a llegar a la cima de la montaña si no siente una necesidad de poesía, de grandeza, de superación, de humanidad indefinitiva. Es decir, un cuerpo lo más libre posible, lo más entrenado posible, pero también una apertura de la imaginación, es decir, una

imaginación tan libre y entrenada como sea posible, tratando siempre que surja una imagen. Para poder llegar a la creatividad, es necesario un trabajo físico previo que nos asegure tener lo que Eugenio Barba define como pre-expresividad, que “el cuerpo ya nos exprese algo, nos diga algo, por su sola colocación en la escena, donde no lo alteran ni las emociones ni los elementos externos” (Barba, 1997).

Cuando hablamos de ayudar al actor a estar presente mediante la técnica, ella prefiere hablar de métodos, teniendo muy en cuenta ‘la escucha’. Mnouchkine reivindica “entrenar la imaginación” (Fèral, 2009), eso es lo que ella cree que hay que entrenar con ellos, a través de la sinceridad, las emociones y el juego. “En una improvisación es necesario que haya situación teatral y la ambición de crear un personaje” (Mnouchkine, 2010), esta ambición por crear un personaje es lo que ella llama la necesidad de contar algo, tener algo que contar, algo fundamental para improvisar o crear:

“Actuar, es aprender a escalar una montaña y las cualidades esenciales que hay que tener para escalar la montaña son coraje, paciencia, una necesidad de altura y buenos músculos. Un enorme trabajo físico por parte del actor y dotar su cuerpo lo más libre posible parece más que evidente, ella agrega este trabajo una imaginación, una imaginación entrenada y que tenga a la vez una inmensa capacidad de superación” (Mnouchkine, 2010, p. 90).

Es en realidad el director o maestro el que debe ser capaz de dejar al actor darle lugar a la imaginación. Mnouchkine (2010) enfatiza esa responsabilidad como principio motor de lo que después es posible que suceda:

“Es su obligación abrirle la mayor cantidad posible de puertas y tal vez darle la mayor inspiración posible para ello. No sé explicar cómo se hace este trabajo. Yo con los actores lo que hago es mantener un intenso intercambio de imágenes, al mismo tiempo que les propongo mundos. El trabajo del director o maestro es lograr dejar que la imagen surja” (Mnouchkine, 2010, p.110).

A la vez que Mnouchkine deja claro que tiene sus maestros y sus influencias, sin duda es una estudiosa de toda la Antropología Teatral, es consciente de que, como creadora que es, algo de lo que tiene pueda ser transferido a sus actores:

“Yo creo muchísimo en la pedagogía de la humilde copia, es una pedagogía totalmente oriental. Yo diría que el comienzo de la pedagogía, por ejemplo, del Topeng o del Kabuki o del Noh, es la copia. El alumno sigue al maestro y hace algo similar. Evidentemente, no es la única pedagogía que utilizamos, pero hay una cosa que se aprende, eso no tiene nada que ver con tener vergüenza de copiar. Y copiar no quiere decir caricaturizar. Copiar es copiar, desde el interior” (Fèral, 2009, p.32).

Insiste en la copia desde el interior porque parece que ahí está la diferencia entre quién sigue un entrenamiento personal y autónomo, basado en el aprendizaje de técnicas y entrenamientos, y quien se limita a trabajar desde la forma:

“No es suficiente con copiar la marcha o el gesto, es necesario copiar también la emoción interior ligada a esa marcha, o a ese gesto, si ellos miran verdaderamente lo que pasa, miran al otro, sin crítica, sin juicio, con la mayor apertura posible, entonces se progresa. El actor debe estar en el presente, el acto teatral pasa en el instante, y una vez que pasó, ya pasa a otra cosa” (Fèral, 2009, p.36).

Para finalizar enfatizaremos la idea primigenia de la que todos parten una vez que conocen el Arte Oriental. Piensa que el arte del actor es oriental, “Artaud dice que el teatro es oriental”(Fèral, 2009). Mnouchkine determina que si los alumnos fuesen más humildes podrían realmente fertilizar y nutrir estas rutas, conocerlas al menos, saber que existen, saber eventualmente que pueden tomar prestado algo de ellas. “Intercambio es deseo de recibir, viene de la permeabilidad de los intercambios, después de todo el intercambio es la voluntad de recibir” (Fèral , 2009, pg.30).

II.5.2. Yoshi Oida.

Sabemos del periplo de Brook (2001) que también en la década de los 60 investigó sobre todos los conocimientos recogidos de actuación, y tras analizarlos y estudiarlos en profundidad, explica el concepto de presencia como:

“Un actor-actriz, que este abierto en todas sus partes, un actor que se ha desarrollado hasta tal punto que puede abrirse por completo con su cuerpo, inteligencia y sentimientos de manera que ninguno de esos canales está bloqueado. En nuestro mundo nada puede hacer posible esto, pero que si hay disciplinas que te pueden acercar a esto: El actor debe entrenarse mediante una disciplina muy estricta y precisa y practicar exhaustivamente para convertirse en el reflejo de este hombre-artista ideal, debe ejercer consigo mismo una despiadada toma de conciencia de que debe tener los pies en la tierra, sobre la tierra de la dura disciplina actoral” (p. 83).

A partir de su experiencia y conocimiento convino quedarse dentro de los límites teatrales más convencionales, sin por ello, dejar de estudiar las formas y los métodos de actuación, sin elaborar necesariamente una, sus actores pueden dejar constancia de lo que realmente Peter Brook ha dejado para la posteridad de las Artes escénicas.

Actuar no es una técnica independiente de danzar o cantar en escena, porque todas ellas juntas suman para la tradición oriental lo que se llamaría “actuación”. El teatro japonés podría calificarse en occidente como teatro total, en la que se integran diversas y variadas disciplinas. Peter Brook, en la introducción que hace al libro de Yoshi Oida, ‘Los trucos del actor’ explica que “en Oriente, los profesores no imparten, no explican, no dan recetas. El profesor es un vivo ejemplo de lo que es posible o de lo que puede conseguirse con paciencia y determinación” (Oida, 2008).

Oida (2008) tampoco imparte lecciones magistrales, ni métodos, nos ofrece su experiencia, no hay técnicas fijas, solo investigación abierta y continua. Es interesante cómo plantea, hace sugerencias, de manera abierta, sin indicaciones fijas. Nos cuenta cómo se investiga a sí mismo, por ejemplo, nos relata, cómo el día que tiene función o ensayo, empieza tomando conciencia y trabajando el ‘Eje de Autopercepción’:

“Es por la mañana, (...) me siento en la cama y me doy cuenta de que la parte baja de la espalda, está tensa e incómoda, (...) me levanto y estiro todo el cuerpo (...), cuando las articulaciones y los músculos comienzan a aflojarse, me centro en revisar el interior de mi cuerpo” (p. 148).

En otra ocasión Oida (2003) nos habla de cómo crea lazos de conexión con su energía interna, bien se sirve de imágenes, relaciona esa energía a la presencia del actor y el objetivo de esa energía, que consiste en compartirla con el público.

Considera, a partir del largo historial de trabajos con actores, que es el control intelectual y también emocional lo que bloquean la energía y la presencia. Sus escritos resaltan la necesidad de entrenar como condición imprescindible antes siquiera de plantear un proyecto escénico, pero, advierte que ir al gimnasio o a clase de baile, no es exactamente lo que necesita el actor para desarrollar esta presencia:

(...) hay que elegir éste ejercicio con cuidado y atención o adaptar lo que aprendemos, con el fin de mostrarnos despiertos y vivos en el escenario (...) hemos de encontrar el que mejor nos funcione o el que podamos desarrollar a nivel personal (p.99).

Es de especial interés para nosotros, cómo Oída (2003) también trabaja la zona del esfínter, de manera muy parecida a como lo hacía Grotowski en sus entrenamientos con danzas afrocaribeñas, trabajando con la zona de la pelvis sacro. Después de explicar desde la tradición oriental la importancia de esa zona para la voz, incide:

“De alguna forma ésta zona es punto de partida para la energía corporal (...) Igualmente en las danzas africanas, la zona del ano se mantiene muy activa. Los bailarines saben ondular el cuerpo como las serpientes y el punto de partida para este movimiento es la punta de la rabadilla (el sacro) que se encuentra cerca del ano. La rabadilla se mueve hacia adelante y hacia atrás y consecuentemente el resto de la columna sigue su impulso en sentido vertical. (...) Creo que esta acción aunque solo sea física puede mejorar el curso de la energía interna” (p. 201).

También da especial relevancia al trabajo sobre la columna vertebral, el

hará, y las manos, como herramientas expresivas del cuerpo con las que es imposible estar desconectado en ningún momento del tiempo en escena.

II.5.3.Tadashi Suzuki.

Junto con Anne Bogart crean la escuela y compañía teatral SITI (Saratoga International Theatre Institute) en Nueva York, en la que desarrolla su entrenamiento y formas de puntos de vista escénicos. Los Viewpoints o Puntos de Vista Escénicos, es una técnica de improvisación que derivó del mundo de la danza postmoderna. Fue desarrollada por la coreógrafa Mary Overlie que diferenció dos temas dominantes en el campo de la actuación: TIEMPO y ESPACIO. Ella llamó a su aproximación Six Viewpoints. Más tarde la directora artística Anne Bogart junto con Tadashi Suzuki ampliaron estos 6 puntos a 9. SITI Company ha expandido y adaptado sus nociones como base para el entrenamiento de actores. Los Viewpoints permiten a un grupo de actores funcionar juntos espontánea e intuitivamente y genera un trabajo teatral audaz rápidamente. Desarrolla la flexibilidad, articulación y fuerza en el movimiento y la palabra y hace realmente posible el actuar en conjunto. Los Puntos de Vista Escénicos, son una herramienta que proporciona una estructura para que el artista no tenga que pensar en ella y se sienta libre para encontrar y comunicar su espíritu interpretativo. Está basado en la conciencia actoral del juego con el espacio y el tiempo.

El entrenamiento Suzuki es una técnica física y vocal que se centra en la relación entre el ser humano y la tierra. Usando una serie de ejercicios enfocados en la parte inferior del cuerpo, en correlación a la parte superior, el actor se retroalimenta enviando, recibiendo energía de la tierra y transformándolo en expresión a través de la pelvis:

“Requiere un alto nivel de esfuerzo y control corporal para potenciar las habilidades perceptivas del actor y desarrollar el potencial del cuerpo al máximo como una herramienta de expresión teatral, reestablecer la conciencia de la conexión entre cuerpo y tierra y así multiplicar las posibilidades del actor-creador” (Suzuki, 2009, pp. 244-245).

El entrenamiento Suzuki es enormemente influenciado por el teatro tradicional de Japón: el teatro Noh y el Kabuki, y ha nacido de las necesidades de recuperar la disciplina y la energía de formas de representación antiguas, además desarrolla sensibilidades físicas internas del actor, fortalece la voluntad, la resistencia y la concentración.

Los ejercicios están pensados como un medio para descubrir la propia conciencia del interior del cuerpo, y el éxito del actor al hacerlos, confirma su habilidad para hacer que se descubran. El actor aprende a ser consciente de muchas capas de sensibilidad en su propio cuerpo. El actor debe esforzarse por encontrar estas capas para llegar a ser efectivo en escena. El cuerpo es la herramienta más importante y más utilizada en el dispositivo del actor. El actor es enteramente dependiente del funcionamiento del cuerpo para ser capaz de conocer las demandas físicas y psicológicas del personaje (Suzuki, 1993, p. 254).

A través de la repetición de ciertos ejercicios Suzuki indica que los movimientos se adhieren a la memoria corporal y al entrenamiento del actor. Sin duda nos encontramos que esta repetición fortalece la resistencia y mantiene la responsabilidad, el compromiso y la dedicación y los niveles de energía durante el trabajo. La repetición es central para la aproximación a Suzuki, la rutina es inicialmente necesaria para aprender la forma y muy pronto proporcionan los medios para examinar propiamente en relación a la estructura fija. Permitiendo una profundidad del entrenamiento del actor. "El cuerpo está en constante movimiento, incluso cuando está quieto, y la conciencia corporal implica la observación constante del movimiento" (Carruthers & Takahashi, 2004, p.127).

El método Suzuki requiere un meticuloso entrenamiento, un alto nivel de energía, profundo, preciso y consciente de todas las partes del cuerpo ya que parte de una disociación asociada entre la parte superior e inferior del cuerpo donde se crean diferentes puntos de tensión (no forzada) que requieren una conciencia, al mismo tiempo del ritmo de la música, que desarrollan en el actor un percepción del espacio escénico y de su cuerpo elevados al máximo y abre la mente en relación con el cuerpo, sus sentimientos, pensamientos y sensaciones.

Como decíamos, Tadeshi Suzuki dedicó muchos años de su vida a investigar las fusiones posibles que podrían existir entre técnicas tradicionales de Japón como el Kabuki y el Noh, con técnicas teatrales experimentales y elementos de la tragedia griega clásica, Shakespeare, Chéjov, etc. Suzuki basa la línea de su entrenamiento en la relación de la planta del pie con el escenario, ahí se establecen una especie de patrones de movimiento de tal manera que todo el cuerpo se involucra en la expresividad necesaria que nace de la planta de los pies y el movimiento que hacen. Según Suzuki, una de las razones por las que el teatro moderno se hace tan tedioso es porque no tiene pies. Para él la actuación comienza en el momento en el que los pies del actor echan raíces sobre la tierra. El actor crea de acuerdo a su sentido de contacto con la tierra por la forma en que el cuerpo establece el contacto con el suelo. Este actor y maestro de actores, describe como trabaja con los integrantes de su compañía:

“En el entrenamiento hay un ejercicio en el que los mantengo pataleando en el suelo con sus pies al ritmo de una música por un periodo determinado, deben saltar ligeramente el área de la pelvis y moverse golpeando el suelo con ímpetu, para cuando cesa la música han consumido toda su energía y se caen al suelo, después de una pausa, la música comienza de nuevo, esta vez más suave, los actores se levantan conforme a esta nueva atmósfera cada uno a su manera hasta volver a la vertical. Este ejercicio está basado en el movimiento y la quietud y en el contraste expulsión-contención de la fuerza corporal” (Suzuki, 1993, p.147).

Y afirma que con este ejercicio se trabaja la concentración y cómo influye en la fuerza del cuerpo, ayudado por la respiración. Suzuki se suma a los investigadores de entrenamiento para actores que centran gran parte de éste, en la atención en la pelvis durante el movimiento. Parte de que la sensación básica del actor, su corporalidad, proviene de sus pies.

“Lo que estoy tratando de hacer es restablecer la integridad del cuerpo humano en el contexto teatral, no sólo para volver a las formas tradicionales como el teatro Noh y el Kabuki, sino también para emplear sus virtudes y singulares, para crear algo que trascienda la práctica actual del teatro

moderno. Tenemos que reunir las funciones físicas que fueron “desmembradas”, para recuperar la capacidad perceptiva y expresiva y las facultades del cuerpo humano. De este modo, podemos mantener la cultura dentro de la civilización. En mi método de formación de actores, se hace especial hincapié en los pies, porque creo que la conciencia de la comunicación del cuerpo con el suelo conduce a una gran toma de conciencia de todas las convergencias físicas del cuerpo” (Suzuki, 1993, p. 142).

Podemos concluir diciendo que Suzuki basa la línea de su entrenamiento, en unos patrones de movimiento que establecen la relación íntima de la planta del pie con el escenario, hay una búsqueda para profundizar en esos patrones, de tal manera que todo el cuerpo, se vea obligado a transmitir la expresividad que parte de la planta de los pies y su movimiento. Es una línea en continua investigación.

II.6.LAS ÚLTIMAS ACEPCIONES DEL TÉRMINO.

Recurrimos en última instancia a incluir lo que los semiólogos más importantes han escrito recientemente sobre la ‘Presencia Escénica’. En primer lugar Watson (1995) hace una divagación teórica de la conciencia de presencia:

“El teatro occidental presenta, para quien se aboque a analizar el concepto de personaje, una instancia previa ineludible: el cuerpo del actor, su realidad concreta. Si se entiende al intérprete como un ser humano cuya práctica cumple la función de hacer signo, debe también considerarse el desfase que dicho proceso emite como resto. Es decir, siempre quedará un vestigio no semantizado, correspondiente a la parte humana de ese signo devenido teatral. En este punto, se articula la polaridad ausencia-presencia de su situación significa, moviéndose sobre dos centros: interviene en la ficción, y en ese sentido se refiere a un más allá, a una ausencia; desarrolla en escena (...) una actividad concreta en presencia de otros seres humanos, actividad que pertenece al orden de la performance. Si bien esta doble condición (signo-humano) se articula y se imbrica en el proceso de producción y de recepción de un texto espectacular, dependerá de cada puesta en escena el acento que se le dará a uno u otro polo” (p. 85).

Pavis (2003) en su diccionario semiológico refiere que:

“Más que de presencia del actor, deberíamos hablar del presente continuo del escenario y su enunciación. En el cuerpo del actor presente no encontramos más que nuestro propio cuerpo: de aquí provienen nuestra inquietud y nuestra fascinación frente a esta presencia extraña y familiar. La presencia escénica es una actitud, es un todo lo que soy está aquí. Cuando un cuerpo está entrenado, que ha seguido una actividad física o deportiva de forma continuada y/o específica, está preparado para reaccionar ante cualquier desequilibrio, ese estado de estar en constante desequilibrio y controlar el espacio es lo que hace que proyectes más hacia fuera y te hace estar presente en la escena y con ello poder brillar más para el público, lo que llamamos, tener presencia” (p. 232).

CAPÍTULO III. HIPÓTESIS Y OBJETIVOS

"Hay que dejar que cada cual se exprese según sus motivaciones internas".

Pina Bausch

CAPÍTULO III. HIPÓTESIS Y OBJETIVOS.

III.1. HIPÓTESIS.

H1: el concepto de presencia escénica es concurrente, entre teóricos de las artes escénicas y artistas en activo.

H2: en los intérpretes cuya valoración de presencia escénica sea más alta, se evidenciará una formación técnico-deportiva significativa, así como un entorno ambiental propicio para el desarrollo de la misma.

III.2.OBJETIVOS.

1. Comparar conceptualmente la presencia escénica entre expertos teóricos y prácticos.
2. Validar una hoja de observación de la presencia escénica como herramienta útil de evaluación inicial.
3. Comparar el nivel de presencia escénica entre un grupo de actores, un grupo de deportistas y otro de bailarines iniciados.
4. Analizar los antecedentes de formación técnica (escénica y deportiva) y factores ambientales de aquellos intérpretes cuya valoración de presencia escénica ha sido más alta.

CAPÍTULO IV. MATERIAL Y MÉTODO

“Yo creo en el talento y en el don, pero evidentemente un don no cultivado, un don sin trabajo, es lo peor que puede ocurrir”.

Ariane Mnouchkine

CAPÍTULO IV. MATERIAL Y MÉTODO.

IV.1. MUESTRA.

En función de los objetivos marcados para esta investigación, se contó con dos muestras diferentes. Para el objetivo 1, se entrevistó a una muestra de artistas profesionales seleccionados por su trayectoria, mientras que para los objetivos 2 y 3 se analizó a dos grupos de participantes de diferentes niveles formativos: por un lado una muestra con formación en artes escénicas, y por otro lado a un grupo de estudiantes de Ciencias de la Actividad Física y del Deporte (CAFD). Ambos grupos fueron seleccionados mediante un muestreo no probabilístico de tipo intencional, dada la dificultad de acceso a este tipo de muestras con una formación concreta. Para finalizar, en relación al objetivo 4, cogimos una submuestra B que eran aquellos 5 sujetos cuya valoración fue la que obtuvo una puntuación más alta por los jueces expertos, en cada una de las pruebas.

La Figura 1, nos servirá como modelo para ir desarrollando los diferentes aspectos metodológicos y procedimentales.

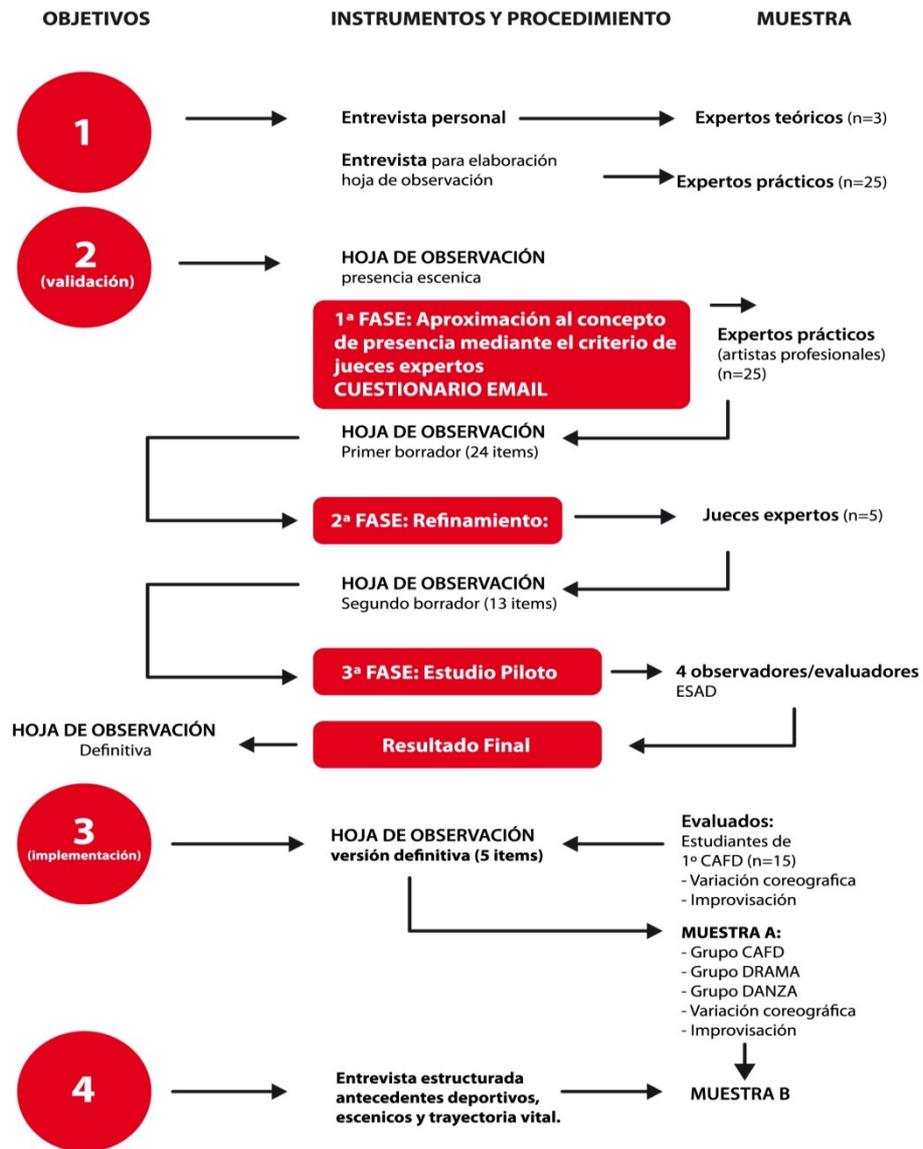


Figura 1. Esquema del procedimiento metodológico relacionado con los objetivos.

A continuación se detallan los grupos muestrales:

- ⊖ Muestra en relación al objetivo 1 (“Concepto de la presencia escénica”): Para la consecución de este objetivo, **25 artistas profesionales (expertos prácticos)** de primer nivel fueron entrevistados. Este grupo estuvo intencionalmente compuesto por bailarines, actores, directores y coreógrafos de con una experiencia en las artes escénicas de al menos 15 años, en los cuales han trabajado para grandes compañías profesionales de danza como intérpretes y más tarde como coreógrafos o directores de sus propias compañías. Las nacionalidades de los entrevistados son: Española (n=14), holandesa (n=2), italiana (n=2), danesa (n=3), americana (n=1), portuguesa (1), sueca (n=1), austriaca (n=1). Su rango de edad está comprendido entre 38-60 años, y son 18 mujeres y 7 hombres. Por otro lado, para hacer posible la comparación conceptual de presencia escénica, se entrevistó a **3 expertos teóricos** con más de 20 años de experiencia en la investigación de las artes escénicas.
- ⊖ Muestra en relación a los objetivos 2 y 3 (“Validación del instrumento” y “Valoración empírica de la presencia escénica”): para la construcción del instrumento se contó con la muestra de Expertos prácticos. Para cumplir con el objetivo 3, como participantes objeto de evaluación, se seleccionaron tres subgrupos muestrales con la intención de valorar la presencia escénica en diferentes niveles formativos:
 - 1) Grupo CAFD: Compuesto por 19 alumnos de segundo curso del Grado en Ciencias de la Actividad Física y del Deporte de la Universidad Católica San Antonio de Murcia (UCAM), que cursaban la asignatura de Actividades Gimnásticas y de Soporte Musical cuya edad estaba comprendida entre los 18 y 22 años (9 hombres y 10 mujeres).
 - 2) Grupo DRAMA: Compuesto por 22 alumnos de 1º y 4º curso de la Escuela Superior de Arte Dramático de Murcia, cuya edad estaba comprendida entre 20 y 30 años (7 hombres y 12 mujeres).

- 3) Grupo DANZA: compuesto por 10 alumnas, de Danza del Conservatorio Profesional de Danza de Murcia, de 6ª de Grado Medio, edad comprendida entre 19 y 25 años.

En un primer nivel de análisis de la presencia escénica, al conjunto de estos tres subgrupos lo llamamos "Muestra A". De ésta, se seleccionó a los cinco sujetos mejor valorados en presencia escénica por un tribunal de expertos, a esta selección se le denominó "SubMuestra B" y se analizó en profundidad mediante una entrevista estructurada de antecedentes deportivos-escénicos y trayectoria vital.

Seleccionamos a estos tres tipos de población para que estén incluidas todas las posibles actividades que pueden influir en una mejora de la presencia escénica, en base a la revisión bibliográfica llevada a cabo, y por tanto, para que sean representativos del concepto "presencia escénica", dada su naturaleza transversal. Por un lado los que trabajan físicamente su cuerpo en relación a la actividad física y deportiva (CAFD), en otro lugar los que se preparan para representar en la escena (drama) y por último los que utilizan el cuerpo para bailar como finalidad también la escena (danza).

- Muestra en relación al objetivo 4, (submuestra B), esta submuestra está compuesta por los cinco mejores de la valoración de los jueces expertos en cada una de las pruebas (improvisación y variación). Los cinco mejores de la improvisación fueron cinco mujeres (tres bailarinas y dos actrices). En la prueba de la improvisación los cinco mejores fueron tres actores (dos mujeres y un hombre), un hombre de CAFD y una bailarina. Finalmente, la submuestra B, quedó compuesta por 8 personas (en vez de 10) debido a que dos de los seleccionados aparecieron repetidos, al puntuar entre los 5 primeros en ambas pruebas (improvisación y variación). Esquemáticamente, los 8 seleccionados quedarían así (cada letra representa a una persona):

Improvisación (5 mejores)	Variación (5 mejores)
A	A
B	B
C	F
D	G
E	H

La muestra B se describe detalladamente en el apartado 5.4, como parte de los resultados del cuestionario de antecedentes de formación escénica.

La edad media de los seleccionados en la submuestra B es de 25 años, siendo con 22 años la persona más joven, obtenemos un 1,72 como estatura media donde cabe añadir que hay una diferencia de 27 cm entre la persona más baja y la más alta. Tenemos un peso medio de 62 kg con Índice de Masa Muscular media de 20.8. La persona que más tiempo ha dedicado a la danza es 20 años frente a otras que no han invertido ningún año en ella para su formación. Para formación en canto tenemos una persona que le ha dedicado hasta la fecha de esta entrevista 10 años frente a otras que nunca sopesaron esta herramienta en su formación. Para la danza contemporánea tenemos a quien más tiempo ha invertido que es 8 años y existen otras personas que nunca la cursaron. Para la formación en teatro observamos que al igual que la danza clásica, se dedica un tiempo bastante extendido por algunas personas siendo 18 años la que más tiempo lleva. Nadie suele cursar formaciones de danzas alternativas (llamadas de terapia) más de un año. La diferencia entre quien se ha enfrentado más veces a un público, unas 200

y la que menos veces, que es ninguna, es bastante notoria. Incluyendo diferentes deportes individuales en la formación tenemos a 2 y en deportes colectivos participan 5 de los sujetos. El running como actividad diaria observamos que el que más tiempo lleva son 14 años. Y sólo un año de formación lleva quien incluye deportes gimnásticos. En relación al tiempo en años que se le dedica a las artes marciales tenemos a un sujeto que lleva 26 años frente a otros que jamás lo practicaron. A la edad que adquirieron conscientemente un compromiso los sujetos es de 7 años el más joven y 17 el más tardío.

IV.2. VARIABLES DE INVESTIGACIÓN.

La variable principal y dependiente es la *presencia escénica*, teniendo en cuenta esta como eje de la tesis. Por otro lado, tenemos las siguientes categorías de variables:

- Variable independiente: *el método de trabajo escénico*.
- Variables moderadoras:
 - *Antecedentes deportivos*.
 - *Formación artística previa*.
 - *Tipo de formación artística*.
 - *Formación en deportes*.
- Variables de control estandarizadas, para garantizar la igualdad de condiciones y la no contaminación en las pruebas interpretativas, durante la evaluación de la presencia escénica por los evaluadores (estas variables se describen con detalle en la sección del estudio piloto, y fueron las mismas que para la prueba final):
 - *Espacio escénico*.
 - *Espacio sonoro*.
 - *Vestuario*.
 - *Escenografía*.
 - *Iluminación*.

- *Ambiente*: no hubo público, los únicos asistentes fueron los propios participantes de la muestra, que aguardaban su turno. Durante las actuaciones hubo silencio, y en ningún caso aplausos, ni ningún otro elemento que pudiera distraer o condicionar a los evaluadores.

IV.3. PROCEDIMIENTO Y DESCRIPCIÓN DE LOS INSTRUMENTOS DE EVALUACIÓN Y MATERIALES.

Dada la complejidad procedimental, acorde con los numerosos instrumentos utilizados, se ha decidido describir de forma integrada el apartado procedimientos e instrumentos.

IV.3.1. Entrevista-expertos teóricos.

Se contactó con los tres entrevistados que son el grupo de “expertos teóricos” Eugenio Barba, Roberta Carreri y Lluís Masgrau, mediante e-mail para concertar la entrevista. El desarrollo de la entrevista personal se ciñó en todos los casos al siguiente guión:

- Explicación previa sobre los objetivos de la investigación.
- Firma por parte del entrevistado del consentimiento informado y de la autorización para poder grabarle en audio y vídeo, con fines de investigación y divulgación —las entrevistas se grabaron mediante una grabadora de voz y una videocámara, con la doble intención de registrar los datos y realizar un montaje a modo documental sobre la investigación.
- Registro de un primer bloque de datos sociodemográficos.
- La entrevista propiamente dicha (anexo 1).

La entrevista realizada fue de tipo cualitativo con carácter estructurado y estuvo compuesta por seis preguntas abiertas. Las tres se realizaron en persona y duraron alrededor de una hora (Corbetta, 2003).

La entrevista fue confeccionada una vez obtenida la definición de presencia escénica a raíz de la hoja de observación, y basándonos en la Tesis de Macara

(1985), donde se realizan entrevistas a artistas de carácter cualitativo:

1.- Se realizó un primer acercamiento con una tormenta de ideas entre 2 profesores de la Escuela Superior de Arte Dramático (Javier Mateo y Luisma Soriano) y 2 del conservatorio de danza (Antonia Alcolea y Begoña frutos), en una reunión propiciada para dicho fin, donde se fueron lanzando supuestas preguntas que hicieran que un hipotético interlocutor tuviera que ir matizando y no se quedase en un aspecto abstracto.

2.- De ese primer boceto llegamos a obtener 15 preguntas.

3.- Condensamos esas preguntas sintetizando aquellas que globalmente podrían llegar a preguntar sobre los mismos aspectos, de esa manera además le dábamos coherencia a la linealidad de la entrevista, puesto que las preguntas iban añadiendo información conforme avanzaba.

4.- Finalmente, la entrevista quedó compuesta por seis preguntas (anexo 1).

Las entrevistas fueron registradas con una grabadora marca Olympus modelo LS-11, digital, con grabación de sonido WAV convertible en MP3, también utilizamos una video cámara digital modelo JVC SR-100.

IV.3.2.Hoja de observación de las cualidades que conforman la presencia.

Al no encontrar en la literatura un instrumento que se refiriera a la presencia, hubo que construirlo para esta tesis. Las fases de construcción y validación se describen a continuación.

Tabla 1. Fases que se siguieron para la validación y construcción del instrumento.

Primera Fase:	Aproximación al concepto de presencia escénica mediante el criterio de “expertos prácticos” (entrevista).
Segunda fase:	Refinamiento
Tercera fase:	Estudio Piloto
Cuarta fase:	Implementación definitiva y validación de la hoja de observación final

Primera Fase. Aproximación al concepto de presencia mediante el criterio de “expertos prácticos” (entrevista).

En esta primera fase se realizó una aproximación al concepto de presencia escénica. Para ello se seleccionaron a 25 profesionales de diversos perfiles dentro de las artes escénicas. Nuestra intención fue abarcar un abanico amplio de puntos de vista relacionados con la presencia escénica. Para ello, se seleccionaron artistas en activo que van desde directores de escena (n=4), coreógrafos (n=8), bailarines (n=5), actores (n=5) y los que hemos denominados observadores del hecho teatral (n=3), incluyendo un teatrólogo, un antropólogo, y un escritor. Una vez completada la lista de profesionales, se pasó a entregarles, principalmente vía e-mail, un cuestionario cualitativo. La finalidad de esta fase fue una búsqueda para la concreción de los ítems con los que poder construir la Hoja de Observación de presencia escénica.

Este cuestionario se compone de dos partes

(anexo 2):

- Un bloque de preguntas de tipo sociodemográfico.
- Una pregunta abierta: “Define lo que es la presencia escénica para ti”.

De esta primera fase se recogieron 25 entrevistas de las cuales se descartaron siete por alejarse las respuestas del objeto de la investigación, o no aportar indicadores que pudieran facilitar la categorización que definiera la presencia escénica.

Expertos prácticos.

El grupo de Expertos Prácticos estaba compuesto por figuras representativas de todas las artes escénicas y en un caso también con una artista multidisciplinar que utiliza las artes escénicas para completar partes de su trabajo visual.

Artes escénicas especialidad en danza (12): Asún Noales, Rosa Muñoz, Andrés Corchero, Rasmus Ölme, Ramona Fricci, Sharon Fridman, Peter Hasko, Bruno Caverna, Janet Novas, Rui Horta, Teresa Nieto.

Artes escénicas especialidad en teatro (10): Isabel Úbeda, Ivo Van Hove, Silvia Costa, José Carrasco, Pablo Gomis, Kostas Philipoulou, Massimo Furlan, Julián Herrero, Fulgencio Martínez, Rolando Vásquez.

Artes escénicas especialidad en gestión (2): Laura Kumin y Toni Cots.

Artes visuales (1): Laia Bedós

La información cualitativa recogida por parte de los 18 profesionales restantes, se analizó en profundidad para extraer finalmente 24 ítems (anexo 3), y con ellos un *primer borrador* de la hoja de observación de presencia escénica.

Segunda Fase: refinamiento

Los 24 ítems propuestos por el primer grupo de expertos, fueron sometidos a un segundo juicio para disminuir el número de los mismos. Teniendo en cuenta la duración de las pruebas propuestas para la valoración de la presencia

escénica, el número de 24 observaciones para un mismo observador, se consideró excesivo, en base al ratio: tiempo de observación/número de observaciones por observador.

Para ello, se le solicitó que valoraran de mayor a menor importancia los 24 ítems que definían la presencia escénica (en una escala Likert de 10 puntos) a un segundo grupo de cinco jueces expertos; el criterio para determinar si eran expertos fue la experiencia de al menos de 15 años en la profesión; además se decidió que, en su curriculum, todos tuviesen experiencias internacionales que evidenciaran que sus criterios tienen un carácter abierto y basado en la transculturalidad artística con otros directores y/o profesores de escuelas internacionales de danza y teatro. Es un valor añadido que todos ellos están relacionados con la semiótica teatral y han realizado conferencias en diferentes ámbitos, cada uno sobre sus disciplinas. De este segundo procedimiento de refinamiento resultó una hoja de observación de 13 ítems, *segundo borrador*, la cual fue la utilizada para el estudio piloto (anexo 4).

Tercera Fase: Estudio piloto

Una vez que el grupo de cinco expertos teóricos teatrales contrajo la hoja de observación a 13 ítems, se llevó a cabo una prueba piloto, por parte de una comisión de cuatro observadores expertos. Entre los que se encuentran un coreógrafo y profesor de movimiento y danza contemporánea, dos directores de escena y dramaturgos y una actriz y profesora de interpretación de Arte Dramático. Los criterios de selección de los observadores expertos fueron:

- Dedicación profesional directamente vinculada a las artes escénicas: profesores de la Escuela de Arte Dramático y directores de Escena. En el siguiente apartado se describe con detalle la formación de cada uno de los observadores.
- Al menos 14 años de experiencia.

La prueba piloto consistió en la observación y valoración, por parte de los expertos, a un grupo de estudiantes de CAFD, los cuales debían de llevar a cabo

en escena dos ejercicios diferentes. A continuación se describe la muestra y el procedimiento del estudio piloto.

Descripción de los participantes en el estudio piloto:

- Observadores: fueron cuatro expertos de las artes escénicas: *Javier Mateo Delgado*, director de escena y profesor de Escenificación y Dirección Escénica en la Escuela Superior de Murcia, 52 años y con 23 años de experiencia. *Francisco Maciá*, coreógrafo y director de escena. Profesor de movimiento aplicado a la escena en la Escuela Superior de Arte Dramático de Murcia, 50 años y 25 de experiencia. *María Dolores Galindo Marín*, actriz y profesora de interpretación y verso en la Escuela Superior de Arte Dramático de Murcia, 43 años y 24 de experiencia. *Luis Manuel Soriano Ochando*, director de escena y dramaturgo, profesor de Espacio Escénico en la Escuela Superior de Arte Dramático, 33 años y 14 de experiencia.
- Participantes en escena: fueron 15 sujetos (n=5 hombres y n=10 mujeres), todos alumnos de primer curso de CAFD, a cada uno de los cuales, se le entregó un dorsal de identificación con un número para facilitar el registro de los observadores expertos.

Ejercicios del estudio piloto que llevaron a cabo los participantes:

La prueba piloto consistió en dos ejercicios diferentes, escogidos en base a una clasificación dual que señala la literatura como Sánchez (2003), que nos habla en su libro "El arte de la danza y otros escritos" de Isadora Duncan y de la importancia que ella le da a la sensación de fluir y dejarse llevar por el momento presente, las emociones que hacen del intérprete una máquina expresiva única y diferente, improvisar en base a una libertad creativa que nace desde dentro, por otro lado De Marinis (1997), en su libro "Entender el teatro" hace constantes referencias a Stanislavsky, Grotowski, Appia, Gordon Craig de cómo ellos insistieron en que el trabajo de la técnica era fundamental para el buen desarrollo del intérprete respecto a la puesta en escena y que por tanto pueden estar determinando el grado de presencia escénica: por un lado la rama de la tecnificación del arte, y por otro aquella que da rienda suelta a la improvisación. Los dos ejercicios, por tanto, fueron:

- 1) Variación coreográfica con música: un técnico de sonido fue el encargado de reproducir la música en el teatro donde se llevaron a cabo las valoraciones escénicas. La música escogida fue "*Balanescu Quartet*" del Álbum "*Maria T*", la canción seleccionada para la variación se llama "*Aria*"; tiene una duración de 3 minutos 40 segundos pero está modificada con el programa de edición de sonido "*Cool Edit*" Pro para que dure 1 minuto y 20 segundos, se marcó a los participantes una frase de movimiento de un minuto de duración, con el objetivo de que la reprodujesen lo más exacta posible a la original.
- 2) Ejercicio de improvisación: con una premisa sencilla se marcaba una improvisación en el espacio escénico, donde se ubicó una silla. La única pauta de la improvisación fue utilizar la silla simbólicamente (como si fuese cualquier otra cosa menos una silla). La duración del ejercicio de improvisación fue libre, marcando como límite un minuto. Para este ejercicio no hubo música.

Descripción del espacio escénico y recursos para del estudio piloto.

La prueba piloto se llevó a cabo en el teatro de la Escuela Superior de Arte Dramático de Murcia (ESAD). Este teatro es un espacio a la italiana, esto es, con público dispuesto de manera frontal y un escenario elevado sobre el patio de butacas un metro y veinte centímetros. La caja escénica es de diez por ocho metros cuadrados, diez metros de embocadura y ocho de fondo. Con una altura de ocho metros desde el escenario hasta el peine. El espacio escénico es en negro, desde el suelo, las paredes y el techo disponen de varias varas desde donde colgar bambalinas y patas, y también dispone de varas electrificadas desde donde se coloca la iluminación escénica. El patio de butacas va con tonos granates en las butacas y rojo tierra en las paredes. Tiene un aforo de una capacidad de 400 butacas repartidas en 300 en la parte de abajo y 100 en una platea que tiene en el primer piso.

Resultados del estudio piloto.

La prueba piloto se evaluó tanto de forma cualitativa como cuantitativa.

Evaluación cualitativa: A la finalización de la prueba, se les pidió a los observadores que hicieran una valoración abierta del instrumento de observación y que aportaran sugerencias al respecto, siguiendo una aproximación metodológica a los grupos de discusión. Los observadores coincidieron en que sería aconsejable reducir el número de ítems, puesto que la observación se hacía muy compleja. En una segunda ronda de discusión, se solicitó a los observadores que propusieran qué ítems deberían ser suprimidos de la hoja o bien ser fusionados por similitud. A continuación se detalla el resultado del proceso de revisión:

- Supresión de ítems. En un primer paso se decidió eliminar los siguientes ítems:
 - Armonía
 - Conexión con la tierra.
 - Escucha al resto de sus compañeros.
 - Intuición
 - Comodidad
 - Lleva al público a otra dimensión y espacio.

- Agrupación de ítems: el siguiente paso para la concreción del instrumento, siguiendo la propuesta de los jueces expertos, fue la agrupación categórica, resultando en cinco factores que resultarían en los ítems finales de la hoja de observación (tabla 2):

Tabla 2: Factores que definen los 5 ítems de la hoja de observación definitiva.

FACTOR 1	FACTOR 2	FACTOR 3	FACTOR 4	FACTOR 5
Pre-expresividad	Concentración, estado de alerta	Da Vida y llena el espacio.	Organicidad	Relación con el público.
Fisicalidad atrayente	Está en el momento presente	Poder expresivo	Fluidez	Tiene en cuenta el público para comunicar
Punto de partida bueno	Limpieza y precisión.	Creatividad	Cautivación	Controla lo que transmite
Nos interesa	Comparte con el público no trabaja para sí mismo, transmite su energía	Seguridad	Mantiene equilibrio interior/ exterior Natural	
Entra con decisión psíquica y física	Capacidad de entrega y generoso en la amplitud de sus movimientos	Proyecta en el espacio y nos hace viajar	Se ve a un ser humano no al actor/danzante	

Evaluación cuantitativa: en base a los resultados obtenidos, se realizaron diferentes pruebas estadísticas para estudiar la fiabilidad de la escala y las posibles diferencias entre observadores.

- Fiabilidad de la escala: se halló el alfa de Cronbach para cada uno de los observadores. En los cuatro casos la escala resultó fiable, como se muestra en la siguiente tabla.

Tabla 3: Fiabilidad de la hoja de observación considerando los diferentes observadores.

Observador	1	2	3	4
α de Cronbach	0,97	0,94	0,96	0,98
N	13	13	13	13

- Diferencias de medias entre los observadores (ANOVA) (anexo 5): Tras la aplicación de las prueba de contrastes de medias, el post-hoc desveló que las puntuaciones del observador nº 2 fueron significativamente diferentes a las mediciones del resto de observadores, tendiendo a sobreestimar a los participantes en 5 de los 13 ítems. Por otro lado, el observador que tendía a valorar más bajo fue el 4.
- Análisis factorial: se realizó un análisis factorial mediante el método de componentes principales, para tratar de reducir el número de ítems de la escala, siguiendo el procedimiento habitual para estos casos, pero no fue posible dado que la matriz no fue definida como positiva. Según la literatura especializada, las matrices no positivas aparecen cuando hay una descompensación entre el número de muestras y el número de variables, como fue nuestro caso (Álvarez, 2006).

Como resultados del estudio piloto (anexo 6), concluimos que:

- Aunque la prueba de fiabilidad de la escala para 13 ítems resultó positiva, el instrumento no resultó ser operativo según la opinión de los observadores, en cuanto al excesivo número de ítems.
- Por tanto, se optó por tomar la decisión de reducir la hoja de observación a 5 ítems (anexo 6). Decisión motivada principalmente por el peso del análisis cualitativo de los jueces observadores.
- El análisis cuantitativo, fue tenido en cuenta como referente para controlar las posibles desviaciones que pudieran darse en los resultados finales.

Cuarta fase: implementación definitiva y validación de la hoja de observación final.

La hoja de observación final, que se derivó del estudio piloto, fue utilizada para evaluar a los participantes en dos pruebas diferentes: variación coreográfica e improvisación. Los evaluadores (n=5) fueron los mismos que en el estudio piloto.

Análisis de la fiabilidad del instrumento.

La fiabilidad de la hoja de observación se llevó a cabo en 2 niveles: intraobservador e interobservadores:

- Fiabilidad de la escala intraobservador: se aplicó alfa de Cronbach, siendo la fiabilidad óptima en todos los casos, lo mostramos a continuación.

Tabla 4: Fiabilidad de la hoja de observación considerando los diferentes observadores en cada una de las dos pruebas (variación e improvisación).

	Alfa de Cronbach*
O1 variación	0,937
O2 variación	0,944
O3 variación	0,967
O4 variación	0,942
O5 variación	0,926
O1 improvisación	0,907
O2 improvisación	0,956
O3 improvisación	0,975
O4 improvisación	0,918
O5 improvisación	0,898

*N de elementos= 5

- Concordancia interobservadores: se empleó el Coeficiente de Correlación Intraclase (CCI) de dos factores y efectos mixtos, dada su adecuación para variables continuas cuando no existe un gold standard de comparación. Para las medidas individuales se obtiene un grado de acuerdo entre regulares (<0,41) y moderados (0,41-0,60), siguiendo los valores planteados por Landis & Koch (1981). Por su parte, las medidas promedio de las sumas de las valoraciones de los jueces, obtienen un grado de acuerdo sustancial (>0,75).

Tabla 5: Grado de acuerdo entre observadores (CCI)

Ejercicio	Ítems	CCI (medidas individuales) ^a	CCI (medidas promedio) ^b
Variación	1	,39*	,76*
	2	,46*	,81*
	3	,42*	,78*
	4	,42*	,78*
	5	,43*	,79*
Improvisación	1	,40*	,76*
	2	,42*	,78*
	3	,43*	,79*
	4	,40*	,77*
	5	,40*	,77*

^a El estimador es el mismo, ya esté presente o no el efecto de interacción.

^b Esta estimación se calcula asumiendo que no está presente el efecto de interacción, ya que de otra manera no es estimable.

*Significación para el estadístico F con valor verdadero 0.

La aplicación de la hoja de observación para dar respuesta al objetivo 3, siguió el siguiente procedimiento:

Se contactó con la muestra A en una primera reunión para explicarle los objetivos del estudio, y concretar cuál sería su función dentro de la investigación así como los días de ensayo para el ejercicio número 1 (variación), los tres grupos de la muestra A (DANZA, DRAMA y CAFD) tuvieron cada uno, un día de aprendizaje y el tiempo que se estimó oportuno.

De igual forma se procedió con los cuatro evaluadores, a los cuales se les entregó una carpeta con las hojas de observación de presencia escénica (versión definitiva de 5 ítems), explicando modo de proceder y aclarando dudas.

Los ensayos se realizaron en distintos sitios según grupo, para el grupo de CAFD, los ensayos tuvieron lugar en la Sala B del Gimnasio UCAM Sport Center (Guadalupe, Murcia). El grupo Drama, en un aula de la Escuela Superior de Arte Dramático y los del grupo de Danza, en el Conservatorio Profesional de Danza en Murcia. Estos ensayos fueron grabados de principio a fin, dentro de la misma semana de la toma de datos definitiva. Para organizar la toma de datos se identificó a cada participante con un dorsal frontal de forma que los miembros del tribunal anotaran el número y se garantizara el anonimato del participante.

IV.3.3. Entrevista estructurada sobre los antecedentes deportivos, escénicos y trayectoria vital.

1. Elaboración del instrumento y procedimiento metodológico.

Del total de la muestra participante (muestra A), se seleccionó a los cinco sujetos que fueron mejor valorados por los observadores, un 9,8% de cada prueba que correspondían a los sujetos con mayor puntuación. Se determinó este sesgo por debajo del 10% para filtrar mejor las cualidades de la presencia de los sujetos valorados por los observadores. Esta selección (muestra B) fue analizada en profundidad mediante una entrevista estructurada en retrospectiva sobre antecedentes deportivos, escénicos y trayectoria vital (anexo 7), en la que al sujeto se le guiaba sobre la base de un esquema estructurado de la siguiente manera:

- **Presentación.** Por vía telefónica se contactó con los ocho seleccionados informándoles que el estudio continuaba con ellos y explicándoles los

objetivos del mismo en esta fase. Así mismo, se obtuvo un nuevo consentimiento informado.

- Las entrevistas fueron pasadas por correo electrónico, dada la dispersión geográfica de los participantes.

Dada la escasa información encontrada en la literatura específica sobre instrumentos relacionados con las artes escénicas, la entrevista fue elaborada por Dña. M Dolores Molina-García y sus Co-Directores Sebastián Gómez Lozano y Germán Ruiz Tendero. Para la elaboración de este instrumento se realizó una revisión de diversos cuestionarios sociodemográficos y de trayectorias deportivas para muestras relacionadas especialmente con deportistas de élite en el ámbito de la investigación, aunque también se analizaron fórmulas para determinar itinerarios deportivos en población amateur (Erickson, 2007). Las entrevistas estructuradas en retrospectiva han sido elementos que investigadores de primer nivel han defendido y utilizado para extraer experiencias pasadas tanto de deportistas como de entrenadores de diversos niveles (Gilbert, 2006):

Las publicaciones revisadas sobre cuestionarios genéricos para deportistas fueron:

- Ruiz & Salinero, (2012). *Psycho-social factors determining success in high performance triathlon: compared perception in the coach-athlete pair*. *Perceptual & Motor Skills*, 115 (3), 865-880.
DOI: 10.2466/08.25.PMS.115.6
- Ruiz; Salinero & Sánchez (2008). *Valoración del perfil sociodemográfico en el triatleta: el ejemplo de Castilla-La Mancha. Nivel de implicación y entorno*. *Apunts*, 92(2), 5-14.

2. Validación de contenido de la entrevista.

El instrumento fue sometido a una prueba de validez de contenido siguiendo la técnica denominada Criterio de Jueces (Andreani, 1975, en Escurra, 1988), utilizada habitualmente para la validación de instrumentos en la literatura relacionada con el ámbito deportivo (Ortega, Palao, & Sainz de Baranda, 2008). Para ello se contactó con un profesor experto en metodología de la investigación del área de Ciencias del Deporte y otro en el área de las artes escénicas para que valoraran los ítems del mismo (anexo 8).

Se hicieron las siguientes preguntas sobre cada ítem para su valoración por los jueces:

1. Indica el grado de pertenencia al objeto de estudio para cada ítem del instrumento (escala 1-10, donde 10 es la máxima puntuación).
2. Pon una nota global a la entrevista como instrumento (del 1-10).
3. Añade cualquier otra sugerencia que tengas para mejorar el cuestionario.

En la Tabla 6 se muestran los resultados de la valoración.

Tabla 6: grado de pertenencia del cuestionario al objeto de estudio, según la valoración de expertos. Se refleja el valor de V de Aiken para cada ítem, para la información inicial y para el global del cuestionario.

Nº ítem	1	2	3	4	5	6	7	8	9
V	0.72	0.5	0.83	0.61	0.88	0.94	1	1	0.77
Nº ítem	10	11	12	13	14	15	16	17	18
V	0.83	0.88	0.66	0.66	0.88	0.94	1	1	0.94
Nº ítem	19	20	21						
V	0.94	0.94	1						
Valoración global: V= 0.83									

Los resultados del análisis de contenido muestran en la mayoría de los ítems valores de V por encima de 0,7. Los ítems peor valorados por los jueces fueron el 2 (formación académica) y el 4 (actividad realizada en el pasado). Sin embargo, las valoraciones cualitativas de estos ítems apuntaban a la cantidad de información ofrecida y no a la calidad. Es por ello que se decidió mantener los ítems y por lo tanto el cuestionario en sí tal como lo habíamos realizado. En el momento de rellenar los cuestionarios no se detectó ningún problema o incidencia por parte de la submuestra.

Antes de pasarlo a la submuestra se puso a prueba mediante un piloto. Para ello se entrevistó a 14 bailarines que forman parte de la Compañía universitaria de danza de la UCAM. Antes de iniciarse la entrevista, se pidió a los participantes que indicaran si alguna de las preguntas no se entendía con suficiente claridad: no obtuvimos ningún tipo de incidencia o comentarios correctivos al respecto.

Finalmente, el instrumento estuvo compuesto por 14 páginas, incluida la introducción y consentimiento informado (anexo 7):

- Entrevista. Las preguntas se agruparon según los siguientes apartados:
 - a. *Datos básicos personales.*
 - b. *Formación académica.*
 - c. *Antecedentes escénicos.*
 - d. *Antecedentes deportivos.*
 - e. *Circunstancias y personas que influyeron en la iniciación de tu disciplina.*

Según las opciones de respuesta, y siguiendo la clasificación de Azofra (1999) podemos clasificar las preguntas utilizadas en nuestro cuestionario en tres tipos:

1. Preguntas cerradas, (tanto dicotómicas como múltiples) del tipo:

¿Has cursado o cursas en la actualidad algún tipo de formación escénica (conservatorio/escuela de arte dramático...)? Sí No

2. Preguntas semicerradas, en las que, aparte de las preguntas cerradas, se ofrece la opción de una respuesta adicional abierta:

Formación escénica y experiencia

Danza clásica

Danza contemporánea

Teatro

Danza española

Clown

Otras, indicar cuál: _____

3. Preguntas abiertas, del tipo:

Formación académica:

1. Estudios que has cursado o estás cursando en la actualidad:

_____ (curso): ____

IV.4. ANÁLISIS DE DATOS.

IV.4.1. Análisis cuantitativo.

El análisis de datos se llevó a cabo utilizando el paquete estadístico SPSS v. 18.0 para Windows y la hoja de cálculo Microsoft Excel v. 2010. Para todas las pruebas se estableció un nivel de significación $p < 0,05$.

Para la descripción de la muestra se hallaron los estadísticos descriptivos y frecuencias.

Procedimiento de validación de la hoja de observación en el estudio piloto: la hoja de observación tuvo el tratamiento de escala de tipo Likert, compuesta por 13 ítems. El grado de consistencia interna (fiabilidad de la escala) se halló mediante la prueba alfa de Cronbach, pues es adecuado en el caso de escalas politómicas (Cronbach, 1951). El modelo alfa de Cronbach asume que la escala está compuesta por elementos homogéneos que miden la misma característica y que la consistencia interna de la escala puede evaluarse mediante la correlación existente

entre todos sus elementos (Pardo & Ruiz, 2002).

Los valores de α oscilan entre 0-1, considerando una buena consistencia un valor $>0,7$ (Campo-Arias & Oviedo, 2008).

Las comparaciones de medias para más de dos grupos se analizaron mediante ANOVA, incluyendo el post hoc de Tukey, asumiendo varianzas iguales. Se escogió la prueba a posteriori de Tukey, por ser uno de los métodos de mayor aceptación (Pardo & Ruiz, 2002). La homogeneidad de varianzas se analizó mediante el estadístico de Levene.

Las pruebas de comparaciones de medias se acompañaron siempre por el cálculo del Tamaño de Efecto, mediante la d de Cohen, tal y como requiere la literatura científica actual así como las normas APA 6ª Ed. Para poder interpretar el tamaño del efecto se han utilizado las valoraciones de Hopkins (2009) por ser las más exigentes que los valores que propone Cohen (meramente orientativos):

Valoración del tamaño del efecto (consideración de la diferencia)	Valor d (Hopkins, 2009)	Valor d (orientaciones de Cohen)
Pequeña	0,20	0,20
Moderada	0,63	0,50
Grande	1,15	0,80

Como parte del proceso de validación de la hoja de observación, para determinar la concordancia interobservadores se empleó el Coeficiente de Correlación Intraclase (CCI) de dos factores y efectos mixtos.

Para el análisis de la validez de contenido mediante el criterio de jueces expertos, se aplicó la prueba V de Aiken (Aiken, 1980), concretamente la ecuación modificada de Penfield & Giacobbi (2004). Se realizó un análisis ítem a ítem mediante el software diseñado al efecto en Visual Basic por Merino y Livia (2009). El coeficiente V de Aiken ofrece valores de 0-1, tanto mayor validez tendrá el ítem de una escala cuanto más cerca de 1 se encuentre el valor.

IV.4.2 Análisis cualitativo a través de las entrevistas con los tres expertos teóricos

Los datos a analizar pertenecen a la denominada tradición sociológica que trata al texto como una ventana a la experiencia humana y dentro de esa tradición (Bardin, 2002), hemos utilizado la técnica de la elicitación sistemática, en la que a través de preguntas hemos ido sacando la información.

Fuentes de datos cualitativos

Obtenidos a través de la grabación tanto de audio como de video de entrevistas organizadas y después transcritas a un texto para proceder a un análisis más profundo del mismo. En este caso tenemos las fuentes: Audio, video y texto.

1. Proceso de análisis.

a). Evaluar la calidad de los datos.

Los datos obtenidos son de una calidad excelente puesto que han sido transferidos por las personas más importantes de las artes escénicas en relación a la hipótesis de estudio.

b). Describir la población de estudio.

Las tres personas seleccionadas para el análisis son:

- **Eugenio Barba**, (29 de octubre de 1936, Brindisi, Italia) es un autor, director de escena y un investigador teatral. Fundador del Odin Teatret. Es el creador, junto con Nicole Savarese y Ferdinando Taviani, del concepto de antropología teatral. Es una personalidad destacada del teatro contemporáneo; alumno y amigo de Jerzy Grotowski, es considerado, junto con Peter Brook, como uno de los últimos grandes maestros vivos del teatro occidental.

- **Roberta Carreri**, (16 de noviembre de 1953, Milán, Italia) es actriz, maestra y escritora. Se graduó en Diseño Publicitario y estudió Historia del Arte en la Universidad Estatal de Milán. Se unió a Odin Teatret en 1974 durante la estancia del grupo en Carpignano, Italia. estudió con maestros japoneses como Katsuko Azuma (Nihon Buyo bailarina), Natsu Nakajima y Kazuo Ohno (bailarines de Butoh). Estos acontecimientos han influido de manera profunda en su trabajo como actriz y docente.

- **Lluís Masgrau**, es profesor del Departamento de Teoría y Historia de las artes escénicas, del Institut del Teatre de Barcelona. Su especialidad es Teoría de la actuación y Antropología Teatral. Es doctor en Historia del Arte por la Universitat de Barcelona, con una tesis doctoral sobre los fundamentos técnicos del Odin Teatret (1999). Desde 1998 hasta la actualidad es miembro del equipo científico de la International School of Theatre Anthropology (ISTA). Es profesor del Máster Universitario en Estudios Teatrales que imparten conjuntamente la Universitat Autònoma de Barcelona, el Institut del Teatre, la Universitat Pompeu Fabra y la Universitat Politècnica de Catalunya. Además en colabora regularmente como docente en el Máster Oficial en Danza y Artes del Movimiento de la Universidad Católica San Antonio de Murcia. Forma parte del consejo de redacción de la revista "El cuerpo del Drama" de la Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires (UNICEN). Es miembro del Consejo de Investigación del Institut del Teatre. Ha publicado numerosos artículos en revistas de artes escénicas de España, Italia, Bélgica, Rumanía, Polonia, Cuba, Argentina, México y Colombia. Ha dado seminarios especializados en varias universidades y escuelas de teatro de Europa y América.

2. Tipos de análisis.

Partiendo de las hipótesis planteadas *H1: el concepto de presencia escénica es concurrente, entre teóricos de las artes escénicas y artistas en activo, H2: en los intérpretes cuya valoración de presencia escénica sea más alta, se evidenciará una formación técnico-deportiva significativa, así como un entorno ambiental propicio para el desarrollo de la misma* analizamos las entrevistas primero desde una lectura superficial. (Bardin, 2002).

a).Análisis superficial.

Consideramos que se intuyen muchos aspectos relacionados con la hipótesis planteada, en la terminología utilizada por nosotros que se reflejan en lo expuesto y la terminología que es empleada por los entrevistados; hay similitudes así mismo en los conceptos trazados. La repetición de palabras en las tres entrevistas como “Entrenamiento”, “Estar”, “Transmitir”, “Expresividad”, “Presentar”, “Técnica”, nos indican que el trabajo sobre la presencia no es simplemente una idea espontánea ni fruto de lo accidental, sino que se trata de algo que se estudia en profundidad y que además trabajan para ello desde que Stanislavski profesionalizó el trabajo del actor, tal y como hemos indicado en el marco teórico. Donde la palabra “Presentar” es una de las más repetidas por el hecho de que ahí radica la esencia primigenia del trabajo del actor.

b). Análisis estructural.

La entrevista se configura en torno a seis preguntas idénticas donde cada uno de los entrevistados estructura y da forma a su pensamiento conciso y determinado sobre el objeto de estudio que es la “Presencia Escénica”. Cada una de las preguntas hace que los discursos puedan seguir un hilo que se va hilvanando conforme avanzan las preguntas. Así pues las 3 respuestas a la primera pregunta coinciden en los conceptos expuestos aunque utilicen palabras o términos distintos, quizá por el carácter abierto de las preguntas, abierto en el sentido de que no existe una respuesta concreta que podamos determinar si está bien o mal, se necesita argumentar los motivos y las razones por las que se responde así, en este caso sucede que aunque son discursos autónomos, se superponen, se entrelazan y se complementan. La configuración de las preguntas de la entrevista no es casual, responde poco a poco a las necesidades de nuestro objeto de estudio. Nosotros determinamos que la presencia no sólo tiene que ver

con factores de “don”, “gracia” o “ángel”, así que de esa manera estructuramos primero la definición por parte del entrevistado sobre las condiciones necesarias que determinan a un buen intérprete y luego preguntamos qué es en esencia para ellos la “presencia escénica”, porque de esa manera entendemos que parte de lo que define a un buen intérprete de otro es este trabajo sobre la presencia. Como constatamos que parte de esa actitud y aptitud del intérprete tiene que ver con factores más cercanos a lo innato, incluimos una pregunta que intente relativizar cuánto hay en juego de técnica y cuánto de predisposición genética, a sabiendas de que lo segundo nunca podrá superar a lo primero. Así pues, esta distribución de preguntas permite que los discursos se vayan conformando poco a poco hacia una idea clara y determinante que tiene que ver con nuestra hipótesis. Las dos últimas preguntas pretenden concretar los aspectos más conceptuales en aspectos prácticos exteriorizados en una técnica o en varias que hagan desarrollar de manera contundente el trabajo sobre la presencia, así que se vislumbra en el resultado de los contenidos analizados, un orden interno claro que nos traza un mapa consistente sobre la presencia.

c) Análisis motivacional.

Tras la audición de las entrevistas tomamos conciencia de que, en una gran medida parece que nuestra hipótesis está formulada de una manera correcta y debemos profundizar en el objetivo final de lo que queremos encontrar y verificar. Nuestra intuición al observar los procesos escénicos nos indicaba que tras esa apariencia encandiladora que poseían algunos intérpretes, no solo estaba un fenómeno que algunos expertos han denominado como “ángel” o “don”, sino todo un trabajo técnico que permite, la reproducción total del resultado (con variables aceptables de cambios de humor, factores ambientales, etc.), la credibilidad de la espontaneidad y la transparencia del proceso, esto último cosa imprescindible para un trabajo de investigación: que otros puedan utilizar las mismas herramientas para alcanzar resultados parecidos, no idénticos porque hay un factor determinante en todo esto que también se pone de manifiesto en las entrevistas, el talento. Aunque es bastante clara la coincidencia de los entrevistados en determinar que el talento, si está, aparece cuando somos capaces de estructurar técnicamente nuestro proceso escénico; ahí parece estar la clave final que hace decantar la calidad de la presencia escénica hacia un estadio de

brillantez o plenitud u otro más contenido, más neutral. El talento aparece cuando detrás hay todo un trabajo técnico y un entrenamiento continuo. Podemos constatar que la actitud y la aptitud para comprometerse con el trabajo de entrenamiento y la adquisición de destrezas técnicas ya suponen por sí mismas unas condiciones potenciales inmensas en el intérprete que lo va a diferenciar de los demás, quiere decir que el hecho de comprometerse diariamente (como insisten en las entrevistas) ya hace que la calidad de la presencia escénica de un intérprete sea buena.

También hay una base histórica bastante clara en las entrevistas, todos los entrevistados conocen a la perfección las técnicas interpretativas necesarias para la consecución del objetivo primario y podríamos decir que último también: la presencia. Todos hablan de “Estar” y a su vez contextualizan las ideas de finales del siglo XIX y nos hablan de su evolución; y aunque cada uno de los “maestros” que dedicaron su trabajo a la investigación, hablan de diferentes términos, en esencia hablan del mismo objetivo. La clave está en la poderosa utilización de la palabra “Presentar” como origen del estudio sobre la presencia a lo largo de la historia de las Artes Escénicas; “Presentar” supone dejar claro que el intérprete necesita de un trabajo rigurosamente técnico para poder parecer en escena orgánico y comprometido, para poder “Estar” en escena. “Estar” entendido como “Existir” bajo parámetros técnicos; los que constituirán la segunda naturaleza del intérprete.

3. Reducción de datos.

a) Criterios de separación de unidades: Separación física.

Valles (2002), nos aclara que tratemos a cada entrevista como una unidad, así pues el primer criterio de separación es físico, pues se trata de tres individuos que aunque coinciden en términos y conceptos, constituyen una integridad física única. Tres individuos, tres entrevistas.

b) Criterios de separación de unidades: Separación gramatical.

Según un criterio de separación gramatical tomado de (Taylor y Bogdan,1987), podemos establecer grupos de palabras claves interconectadas en su definición o concepto, como son: “Training”; “Atención”; “Cuerpo”; “Técnica”; “Orgánico”; “Transmitir”; “Expresión”;

“Transformar”; “Espectador”. Cada una de estas palabras claves contienen otras tantas que conforman su círculo de información sobre un tema específico Figura 2.

Así tenemos:

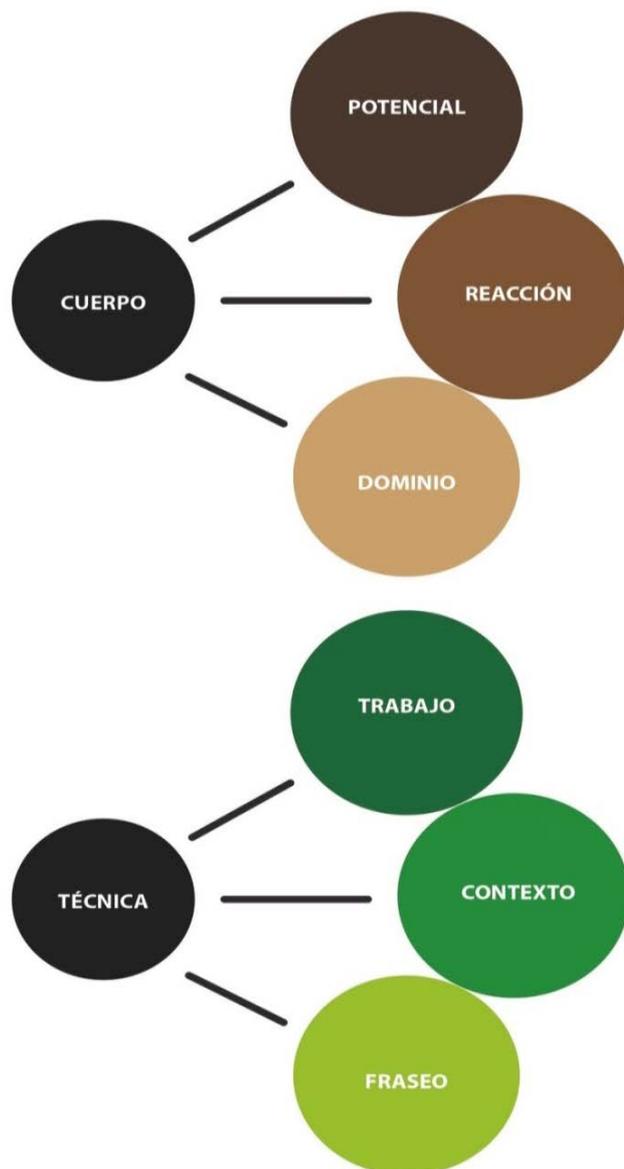


Figura 2: Palabras claves y asociaciones

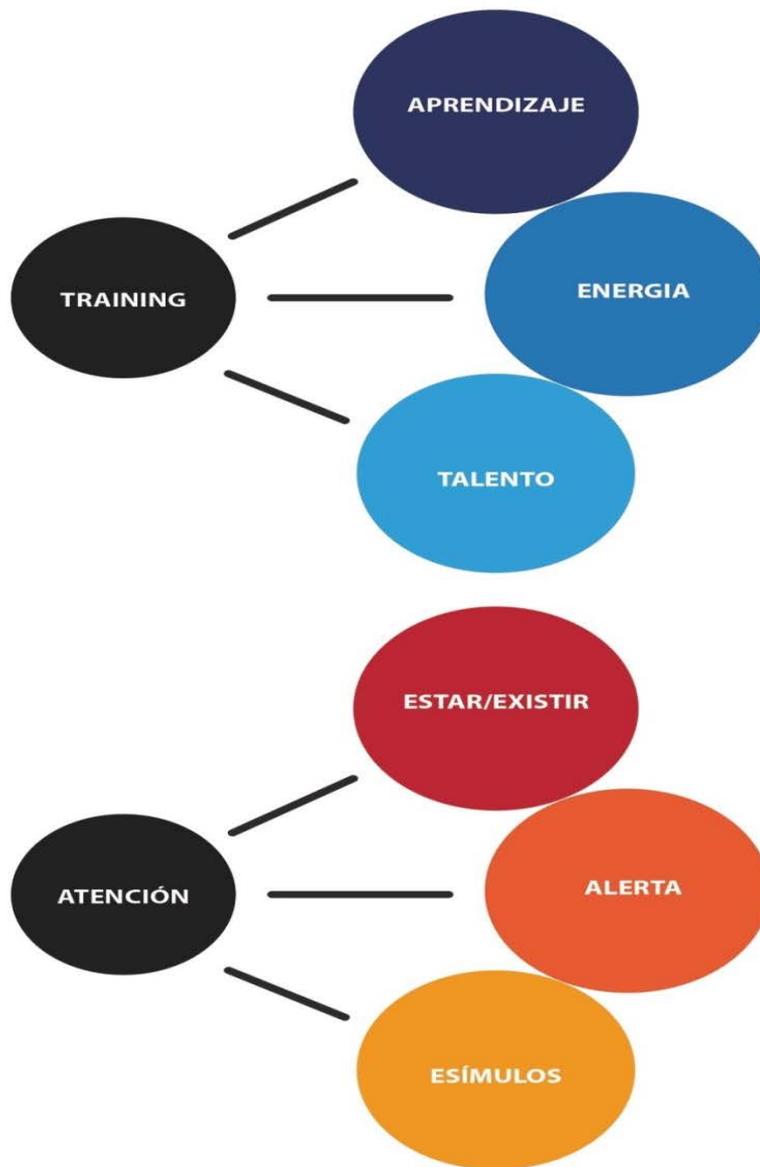


Figura 2: Palabras claves y asociaciones

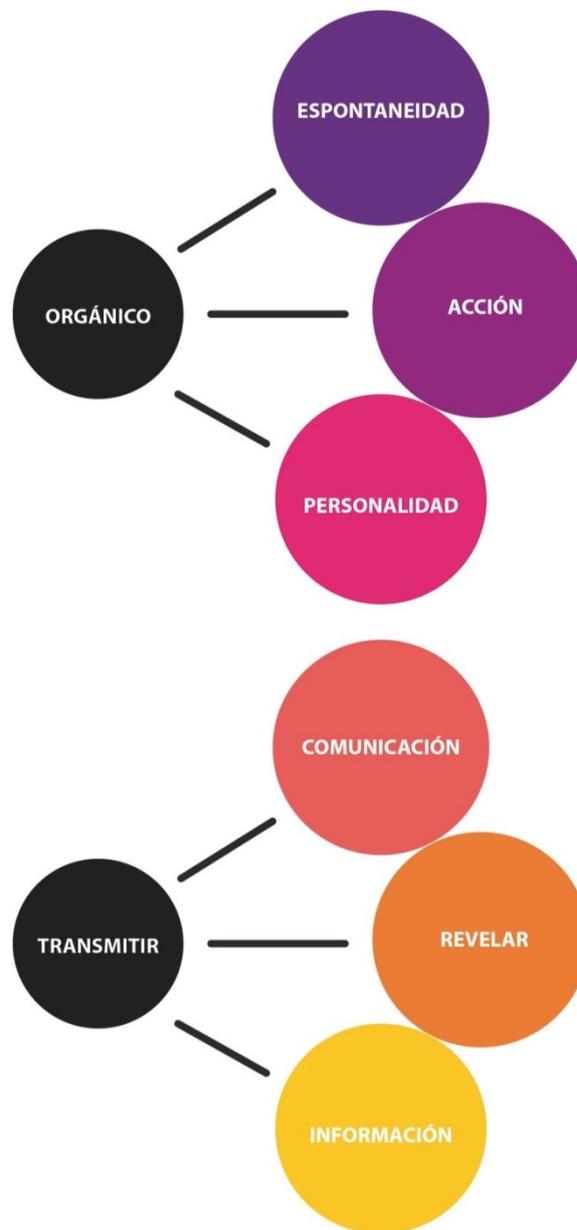


Figura 2: Palabras claves y asociaciones.

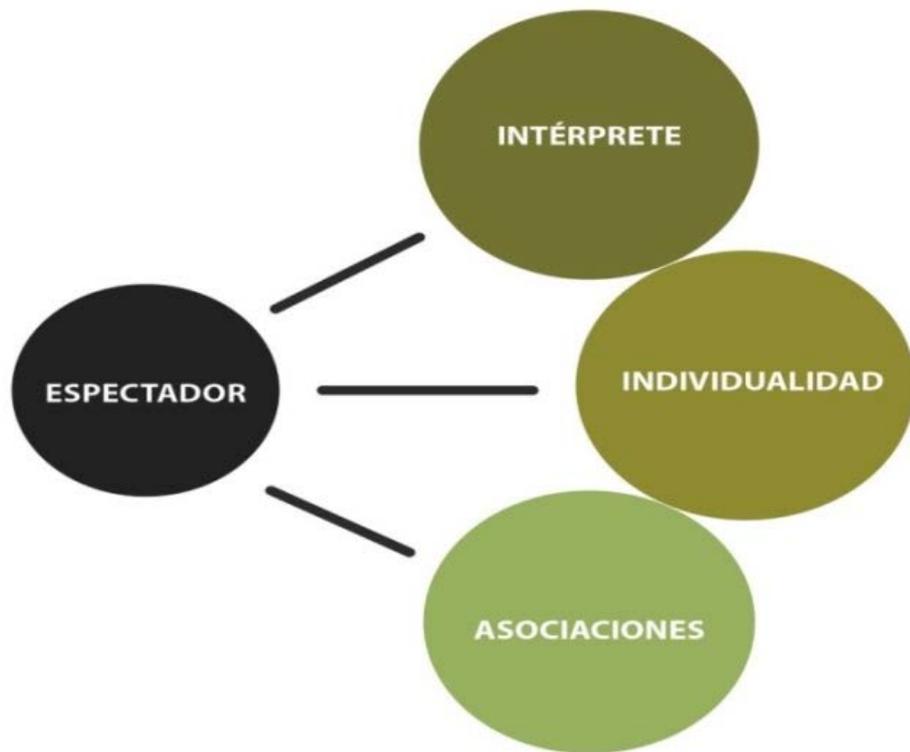


Figura 2: Palabras claves y asociaciones

2. Identificación y clasificación de elementos:

a) Categorización y codificación.

Los procesos de categorización y codificación son las decisiones más inmediatas en el proceso general de reducción de datos, pues trata de una división de la información en unidades, ya que se mueven en un volumen de datos muy grande, por lo que se hace necesario categorizarlos para facilitar su análisis y poder responder a los objetivos que pueden ser cambiantes a medida que se va obteniendo la información, como indica (Bogdan ,1987).

b) Categorización.

A partir de los antecedentes recogidos en el Marco Teórico, se establecen estas ideas que son más sobresalientes:

Área de investigación: PRESENCIA ESCÉNICA

Categorías:

1. Unidad psico-física del intérprete
2. Bios escénico
3. Técnica/training
4. Presencia
5. Espectador.

Definición operacional de las categorías y subcategorías.

1. CATEGORÍA: Unidad psico-física del intérprete.

- El dominio que debe tener el intérprete de los factores que componen el tren de pensamiento para estructurar los estímulos psíquicos y físicos y ordenar la manera de presentarlos en escena.

Subcategorías:

- 1.1. Talento innato/Herencia genética (Base desde la que todo intérprete parte, motivo por el cual quiere transformar lo vocacional en lo profesional).
- 1.2. Autoconocimiento corporal y mental. (Necesidad de conocerse en términos absolutos para poder encontrar con más precisión un entrenamiento adecuado a las necesidades individuales del intérprete).
- a. Control y capacidad de reacción. (Encontrar la manera de reducir el tiempo de reacción entre pensamiento y acción mediante técnica).

2. CATEGORÍA: Bios Escénico.

- La capacidad que desarrolla un actor para estar presente en la escena dándole significado a su lógica corporal y dándole vida a partir de parámetros técnicos.

Subcategorías:

- 2.1. Trabajo sobre la individualidad. (Encontrar dentro del intérprete aspectos más profundos para sacarlos a la superficie).
- 2.2. Saber pragmático. (Cómo hacer las cosas en escena dentro de pautas técnicas y ordenarlas. Conocer el contexto donde se desarrolla)
- 2.3. Construir una equivalencia. (Forma de estar presente en la escena que no es igual que la vida cotidiana)

3. CATEGORIA: Técnica/ Training.

- Cómo adquirir una disciplina corporal que le permita al intérprete desarrollar una presencia escénica y fortalecer su cuerpo a la vez que estructurar su mente. El training enseña a trabajar buscando esa "postura" que representa la autonomía del actor frente a su realidad.

Subcategorías:

- 3.1. Trabajo de base. (Adquisición de una disciplina de trabajo continuado y pautado que ofrezca el control consciente de cuerpo y mente en escena)
- 3.2. Complejo de herramientas. (Adquisición de independencia a través del dominio de técnicas)
- 3.3 Partitura. (Ejercicios contruidos a partir de signos o movimientos aislados para ser unidos por el intérprete)

4. CATEGORIA: Presencia.

- Compromiso del cuerpo-mente-emotividad llevado a su máximo exponente de concentración, energía y silencio dentro de la escena.

Subcategorías:

- 1.1. Manejo de energía. (Capacidad de dominio de los flujos energéticos que determinan la intensidad del esfuerzo necesario para cada acción).
- 1.2. Pre-expresividad. (Relación dinámica de fuerzas opuestas que le dan cauce a la técnica del actor. Es la capacidad de manejar los opuestos para hacer salir esa tensión).
- 1.3. Pensamiento libre creativo. (Creación de un pensamiento sin lógica determinada, sin una brújula que haga que el intérprete no tenga la necesidad de buscar algo).

5. CATEGORÍA: Espectador.

Subcategorías:

- 1.1. Estímulo de reacciones afectivas. (Capacidad del actor para desarrollar ese estímulo en el espectador con su trabajo de exploración corporal y emocional).
- 1.2. Transmitir-Revelar-Comunicar. (Capacidad de convencer, mantener despiertos y estimular los sentidos del espectador).
- 1.3. Cenestesia. (Sentido que permite a los espectadores experimentar en su cuerpo impulsos físicos que corresponden a los movimientos de la escena).

Clarificar, sintetizar y comparar.

A continuación pasaremos a reducir aún más la información recogida en el paso anterior. Optamos por transferir las respuestas a tablas en que las filas representan las categorías ordenadas y las columnas a los entrevistados, con una columna final para mostrar las conclusiones. En este caso estamos comparando las respuestas de cada uno de los entrevistados para sacar conclusiones que pueden ser vistas lado a lado en la tabla correspondiente tomando como referencia los estudios de (Taylor & Bogdan, 1987):

Tabla 7: Comparativa de las respuestas de cada uno de los entrevistados

Categoría de Análisis	Subcategoría	Entrevistado 1 (Roberta)	Entrevistado 2 (Eugenio)	Entrevistado 3 (Lluís)	Resumen conclusivo
CATEGORÍA 1 Unidad psico-física del intérprete.	Talento innato/ Herencia genética	Hay que transformar la espontaneidad natural del actor en una capacidad para la repetición. Hay que entrenar para parecer espontáneo.	Se puede tener una especie de talento innato, una gracia del Señor, una calidad genial, pero todos tienen que aprender a componer su manera de estar en escena y transmitir con ella.	Un actor puede estar inspirado o tener cualidades innatas, pero raramente será un gran actor porque no evoluciona. Si uno sólo tiene eso, está en manos de lo accidental y no tendría conocimiento de por qué ha aparecido.	<i>No es necesario para un actor partir de un talento innato, pues al no tenerlo el actor se debe esforzar mucho para adquirir una técnica que dominar y eso producirá resultados más complejos que harán que otras cualidades emerjan en él.</i>
	Autoconocimiento corporal y mental	El entrenamiento es lo que va a permitir al actor encontrar una gran confianza con su cuerpo y saber colocar su cuerpo y su mente totalmente en la acción.	El actor debe conocer en todo momento qué está haciendo su cuerpo y ser capaz de darse cuenta de cómo activar la atención del espectador.	El actor debe saber qué exigencias respetar en la escena en términos técnicos, debe saber amplificar las cosas para ponerlas en visión. Son las exigencias básicas fundamentales a partir de conocerse.	<i>Solo a partir del momento donde un actor ha trabajado mucho sobre su cuerpo sabrá dominar la escena en términos absolutos.</i>

	Control y capacidad de reacción	Hay que desarrollar la capacidad de reducir al máximo el tiempo entre pensamiento y acción. Y eso empieza por dedicarle mucho tiempo al entrenamiento.	Es difícil darte cuenta del impacto que causa tu personaje en escena, para eso está el primer espectador, el director, que te ayudará a conseguir reaccionar mejor a todos los estímulos.	La construcción artificial técnica de un comportamiento en escena es la base de la unidad psico-física y dentro de ella debemos ordenar nuestra manera de reaccionar a los estímulos.	<i>El control total de un intérprete se basa en desarrollar su capacidad de reacción, su cuerpo en integridad y la emisión del signos hacia el público. Ese es el ideal.</i>
--	--	--	---	---	--

Categoría de Análisis	Subcategoría	Entrevistado 1 (Roberta)	Entrevistado 2 (Eugenio)	Entrevistado 3 (Lluís)	Resumen conclusivo
CATEGORÍA 2 Bios Escénico	Trabajo sobre la individualidad	Un buen intérprete debe aprender muy bien lo que debe hacer y luego olvidarlo. Debe conocer muy bien lo que hace como actor para darle vida a un personaje.	El contexto en el cual se desarrolla la relación intérprete y espectador tiene mucho que ver en las virtudes o condiciones que posee dicho intérprete.	Hay una diferencia entre personalidad e individualidad. La personalidad es lo que somos en la vida cotidiana. El actor debe bloquear esa personalidad y transformarla en individualidad.	<i>Todo el trabajo que se realiza en el entrenamiento específico del actor va orientado a trabajar sobre su individualidad, donde se pone en la superficie aspectos más profundos.</i>
	Saber pragmático	No es normal para el ser humano ser mirado constantemente mientras realiza su vida cotidiana, para no ser artificial en escena, el actor debe dominar todo lo que emite, todo el contexto.	Tiene que ver mucho el marco en el cual uno va a interpretar. Un intérprete no debe estar interesado sólo en su calidad como actor, sino en el marco total donde se engloba.	El saber del actor está en el cómo trabajar. Lo que hace encima de la escena. Y se trata de saber cuáles son las leyes lógicas propias de la escena. Donde habrá una transposición de niveles.	<i>Para construir una ficción el actor necesita conocer cuáles son los parámetros de esa otra realidad que se va a presentar en escena. Y dominarlos técnicamente para no perder detalle ninguno del contexto donde está.</i>

	Construir equivalencia	La única manera de construir una forma orgánica en escena es realizar un trabajo técnico que den pie a una segunda naturaleza	Debes aprender a componer tu manera de estar en el escenario y saber transmitir una serie de informaciones que aunque parten de tu cuerpo, no son tú.	La unidad psico-física del actor es fundamental, no es solo físico, estético, esa unidad no es la misma que tenemos en el comportamiento cotidiano, es una equivalencia construida con procedimientos técnicos que buscan dilatar esa cotidianeidad.	<i>El actor debe encontrar la manera técnica de construir equivalencias entre su cotidianeidad y su bios escénico para construir una segunda naturaleza.</i>
Categoría de Análisis	Subcategoría	Entrevistado 1 (Roberta)	Entrevistado 2 (Eugenio)	Entrevistado 3 (Lluís)	Resumen conclusivo
CATEGORÍA 3 Técnica/Training	Trabajo de base	Hace falta mucho tiempo de trabajo de base, que consiste en entrenar acrobacia, cámara lenta, cuerpo abierto-cuerpo cerrado, para después trabajar las cosas más individualizadas que suponen tu pasión e interés.	Con el trabajo de base pretendemos conseguir un dominio total de todos los signos que emite el cuerpo, vocales, corporales, etc...	Con el trabajo de base uno tiene la seguridad de que respeta las exigencias de la escena a nivel técnico, modelar la energía, imposter presencia, fijar, repetir lo que hace, dilatar, amplificar.	<i>Para configurar cualquier proceso, el intérprete debe tener un trabajo de base que domine porque en ese trabajo esencial se recogen los conceptos fundamentales para construir cualquier entrenamiento específico.</i>

	Complejo de herramientas	Confrontándonos con un trabajo de entrenamiento básico se revelan las diferencias, es importante confrontarnos con nuestros propios límites y nuestras propias nostalgias a través de las herramientas que adquirimos los unos de los otros.	El entrenamiento del actor poco a poco se va transformando. Hay una adquisición de disciplina y posteriormente el dominio significará su independencia, con una técnica y un sentido espiritual que utilizará.	La técnica es lo que te va a permitir dominar las lógicas pragmáticas. Cuanto más dominio tenga, cuantas más herramientas coja y practique, más posibilidad de adquirir presencia.	<i>Cuando un intérprete haya adquirido un dominio con el trabajo de base debe ahora ahondar en lo que le produce interés y saber recoger las herramientas que le ofrece para completar su integridad como actor.</i>
	Partitura	La partitura es lo que te va a permitir darle sentido a tu técnica. Hay que concentrarse en el momento presente y frasear; el fraseo es jugar dentro de una estructura que conoces muy bien. El fraseo revela tu alma.	La partitura es lo que da orden a las tres lógicas con las que debe trabajar un actor: lógica física, emocional y mental. Detrás de su bios escénico debe haber una partitura trabajada.	El actor debe saber esculpir sus acciones en el tiempo y en el espacio. Para eso necesita saber ordenar esas acciones y ofrecer su significado con simplicidad.	<i>Debe haber una estructura clara que permita que un intérprete pueda tener un margen de improvisación que revele su alma, pero incluso en esa improvisación está siguiendo una partitura que ha determinado su dominio técnico.</i>

Categoría de Análisis	Subcategoría	Entrevistado 1 (Roberta)	Entrevistado 2 (Eugenio)	Entrevistado 3 (Lluis)	Resumen conclusivo
CATEGORÍA 4 Presencia	Manejo de energía	<p>La cosa más simple es ser uno con tu acción. Ser decidido. Y lo que te hace ser decidido es la capacidad de manejo de la energía precisa en el momento presente.</p>	<p>Para hacerse presente a los ojos del espectador el actor debe dominar técnicamente la energía, que será lo que unifique pensamiento y movimiento.</p>	<p>Laban habla del esfuerzo y el movimiento, Nicolai habla del movimiento y moción, la sustancia que hay dentro del movimiento, la energía que llaman en el Odin, pero todos se refieren al manejo de lo mismo para adquirir presencia escénica.</p>	<p><i>En definitiva, darle a cada acción la energía concreta que precisa es una labor difícil que se adquiere con la técnica, pues en esa capacidad de control sobre la energía reside gran parte de la presencia escénica.</i></p>
	Pre-expresividad	<p>Cuando el entrenamiento se convierte en gimnasia pones en peligro tu capacidad expresiva, hay que buscar entonces nuevos retos, desafíos que permitan desarrollarte y evolucionar.</p>	<p>La tensión de las oposiciones es la pre-expresividad, un cuerpo preparado para la escena, o para lo que la escena necesita. Es un querer expresar del actor.</p>	<p>La técnica te enseña a construir presencia, y aunque no esté ligada a resultados óptimos, por lo menos te garantiza una calidad de tu presencia, un saber estar. Una pre-expresividad.</p>	<p><i>No se trata de garantizar que hagas lo que hagas en escena será sublime, pero trabajar una técnica hará que domines las tensiones que provoca tu cuerpo y hará que tu cuerpo ya tenga un punto de partida expresivo.</i></p>

	Pensamiento libre creativo	En el confrontación con los otros a través del trabajo creativo de cada uno se revelan las diferencias, pero también se descubre qué es lo que realmente quiere.	El pensamiento creativo es aquel que tiene la libertad de dar saltos de una lógica a otra, cuando el actor se permite la libertad de pensamiento, permite también traspasar el tema de su experiencia al espectáculo.	Lo que está claro es que juegan dos factores para la presencia, la técnica y la creatividad de cada uno, no sé si por igual pero sí son ambas necesarias.	<i>Dar cabida a todas las formas en las que sucede tu pensamiento hará que no descartes ninguna forma de expresión por ilógica. Trabajar con eso y confrontarlo con el resto hará que se consigan mejores calidades de presencia.</i>
--	-----------------------------------	--	---	---	---

Categoría de Análisis	Subcategoría	Entrevistado 1 (Roberta)	Entrevistado 2 (Eugenio)	Entrevistado 3 (Lluís)	Resumen conclusivo
CATEGORÍA 5 Espectador	Estímulo de reacciones afectivas	Cuando nos quedamos fascinados por el actor es porque hay algo dentro de nosotros que danza con el intérprete, que nos conecta, no con él sino, con algo de nosotros. Es magia.	La manera en que nosotros nos presentaríamos tan cual en un escenario no sería nada estimulante para el espectador. Se necesita un aprendizaje, un diálogo, un movimiento. Esa relación tiene que funcionar de manera espiritual, sensorial, intelectual y	Por debajo de la ficción hay toda una serie de acciones físicas y vocales que el actor hace, otra cosa es lo que la unión de todos esos dominios representan para el espectador. Entonces tenemos dos niveles: lo que el actor presenta y lo que eso representa para el espectador a un nivel íntimo.	<i>Es necesario trabajar el diálogo con el espectador y para que se activen sus reacciones afectivas con respecto a lo que le mostramos, debemos controlar toda una serie de trabajos físicos y vocales.</i>

			física con el espectador.		
	Transmitir-revelar-comunicar	Yo creo profundamente que cuando el actor goza fraseando lo que ya se sabe, puede lograr instaurar ese círculo de energía con el actor: donde el actor contagia al espectador de su energía, y el espectador contagia al actor de su atención y su calidad de silencio.	La capacidad de comunicación del actor depende de la coherencia entre la obra y el actor. Hay que convencer, mantener despiertos y estimular los sentidos del espectador.	Las técnicas performativas están pensadas para comunicarse con el espectador y por tanto se necesita un saber específico para aprender a transmitir y comunicarse con el espectador en la escena.	<i>El fin último de todo entrenamiento o trata de saber controlar, amplificar, expresar para ser visto en escena. Para ser visto por un espectador que viene al teatro con la predisposición de creer en todo lo que le cuenten. El actor debe mantener ese estado con el espectador en todo momento.</i>

	Cinestesia	<p>Ser decidido con tu acción es estar totalmente comprometido con la escena y de ese compromiso nace el compromiso del espectador con lo que se cuenta, como si su cuerpo lo viviese físicamente también.</p>	<p>La relación con el espectador está basada en la suspensión de la incredulidad, en una trama de ilusiones que para que sea eficaz debe sostenerse en un terreno sólido. Y eso permite a los actores sentir en su cuerpo los impulsos físicos de la escena.</p>	<p>El actor debe controlar muy bien todos los niveles de expresión, pero sobre todo el cinestésico, si lo hace bien, el espectador también las puede leer cinestésicamente y se podrá conectar bien con él.</p>	<p><i>Cuando se produce esa conexión entonces es posible que el espectador llegue a tal compromiso con lo que ve que la calidad de su silencio sea intensa y pueda experimentar impulsos físicos similares al movimiento del actor en escena.</i></p>
--	-------------------	--	--	---	---

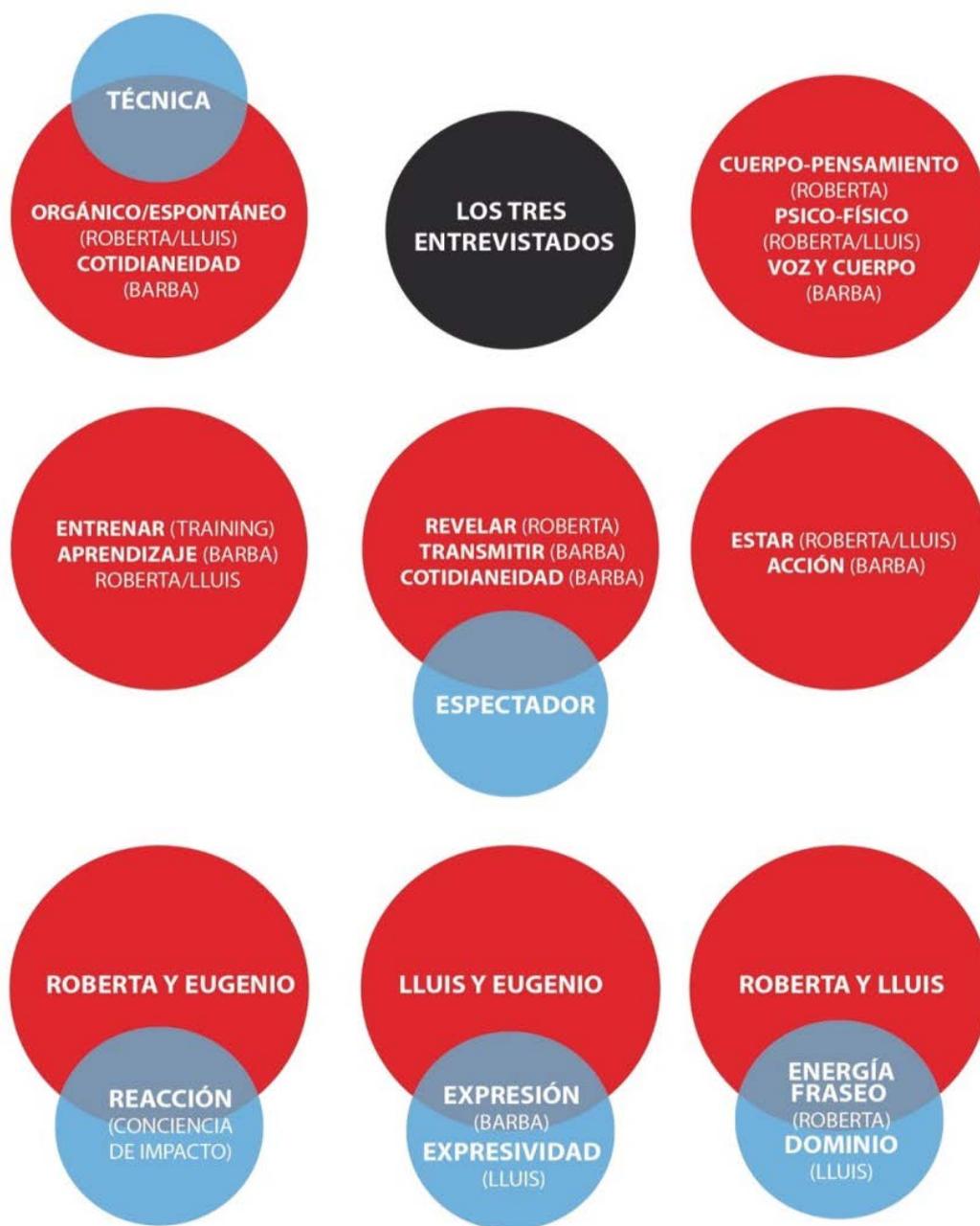


Figura 4. Resumen de las palabras claves.

7. Disposición y transformación de datos, Figura 5.

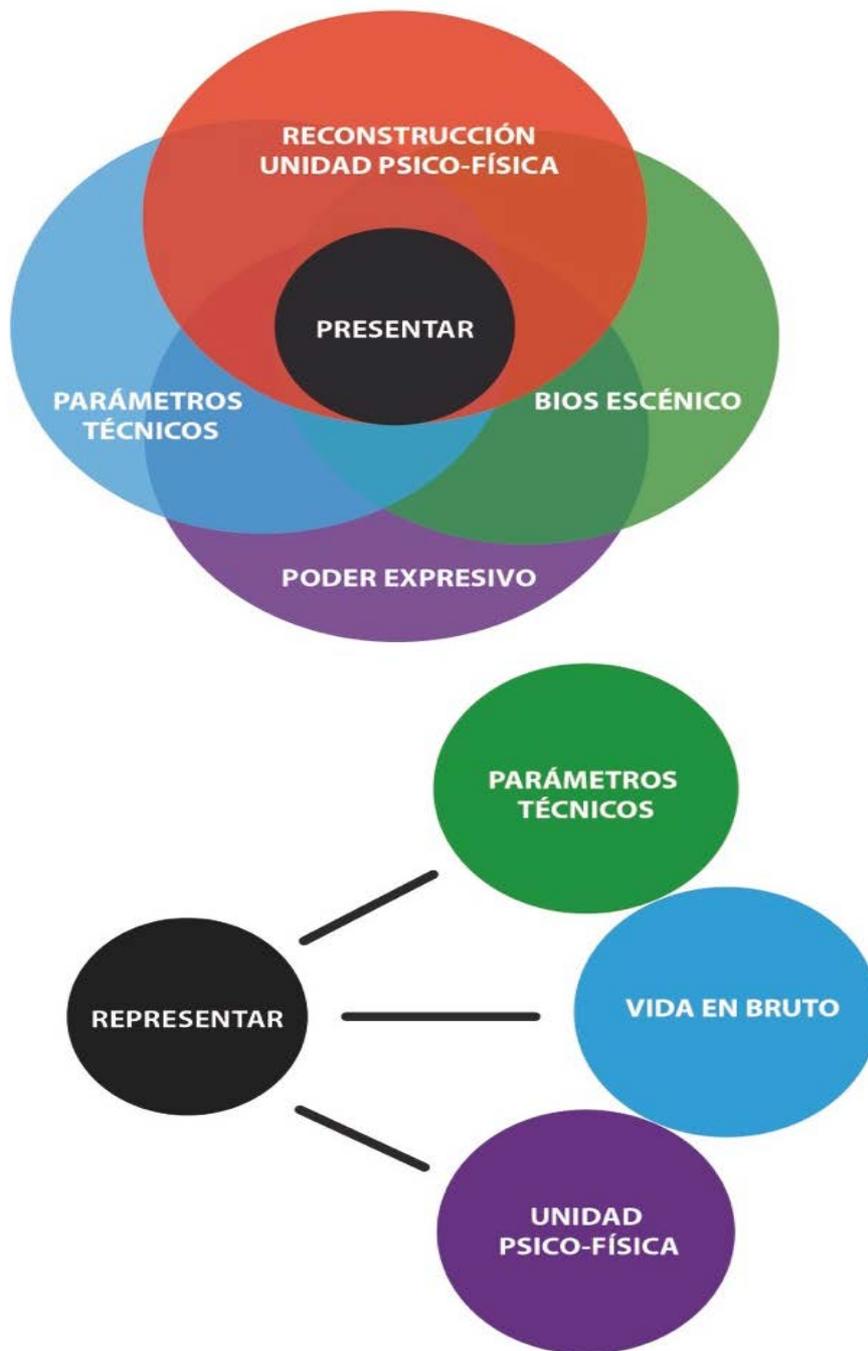


Figura 5: Presentar versus Representar.

Este punto consiste en presentar los datos en otro lenguaje y de otra forma espacial ordenada, de tal modo que simplifique la información y posibilite su comunicación de un modo que permita extraer conclusiones, tal como nos indican (Baéz & Pérez de Tudela 2009).

Aquí incluimos el primer esquema que organiza visualmente toda información recogida en las entrevistas, Figura 6:



Figura 6: Objetivo primario en las artes escénicas.

A continuación mostramos el esquema que entra en materia sobre el concepto más repetido: parámetros técnicos para poder clarificar de modo contundente cómo se compone, Figura 7:

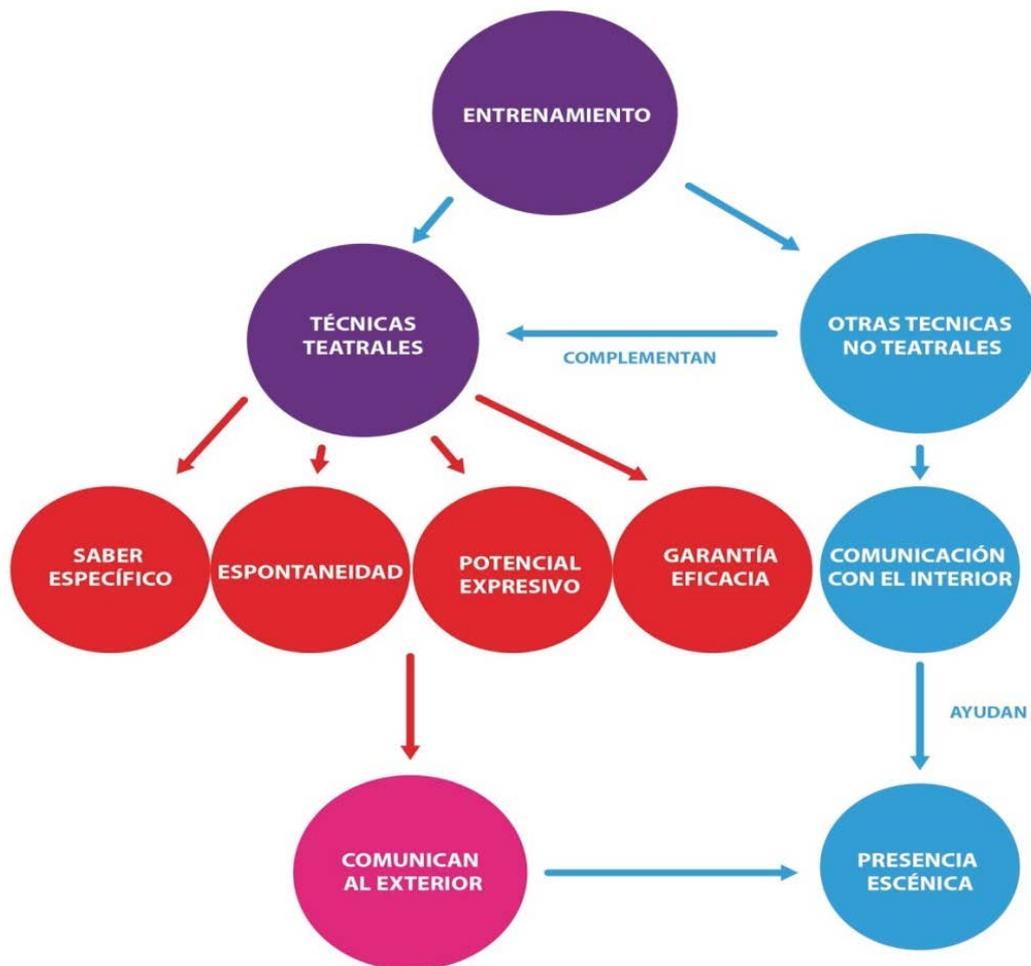


Figura 7: Parámetros técnicos.

Por último añadimos el esquema que evidencia la dicotomía planteada sobre si hay más aspectos innatos o técnicos jugando en los componentes de Presencia Escénica, Figura 8:

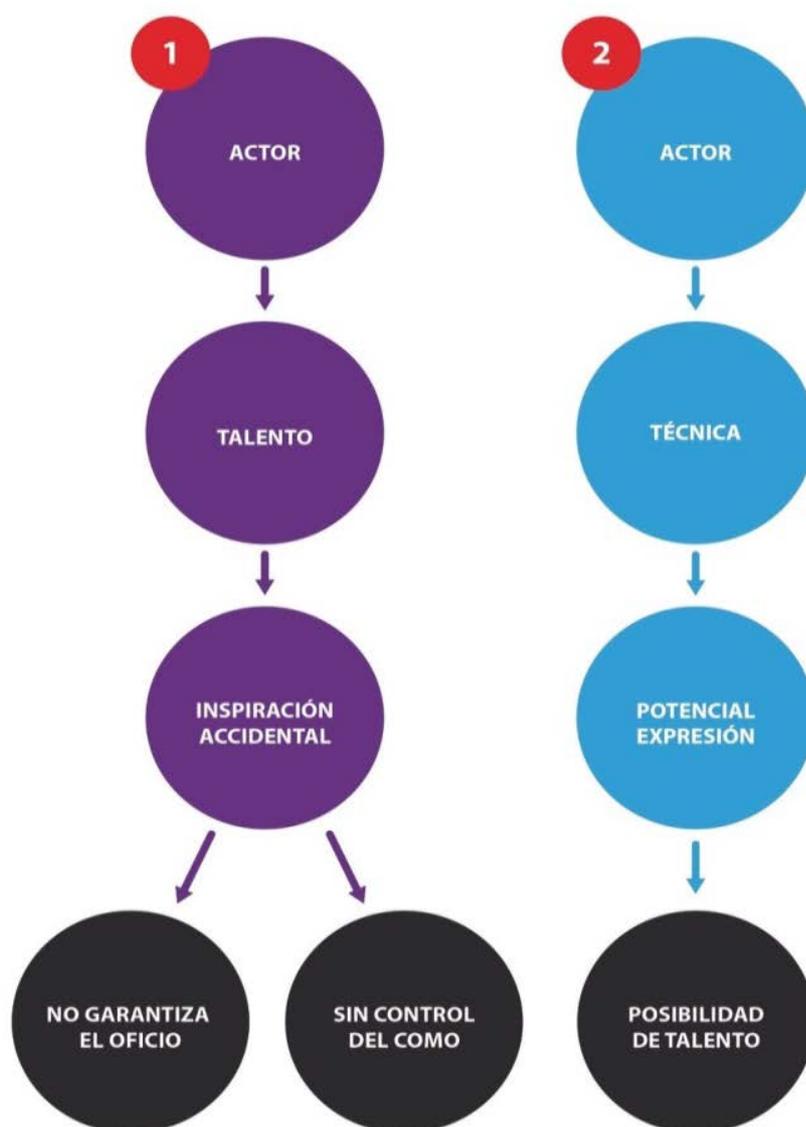


Figura 8: Don o técnica.

8. Verificación de conclusiones.

Como indica Bardin (2002), en la verificación de las conclusiones debe haber un incremento de la validez mediante una presencia prolongada en el campo, para hacer una comprobación de la coherencia estructural.

Debido a la estancia de una semana en el laboratorio de investigación teatral ODIN TEATRET, pudimos constatar la realización práctica de todo cuanto parte de sus integrantes (Roberta, Eugenio y Lluís) nos han expuesto en las entrevistas estructuradas que hemos analizado.

Si bien es cierto que sin este apoyo teórico donde ellos exponen la metodología de trabajo que mantienen para conseguir ese fin último que es la calidad excelente de una Presencia Escénica, la manera de mirar sus entrenamientos no sería tan enriquecedora porque, aunque es un trabajo hacia el exterior, no se puede saber exactamente en qué cuestión están incidiendo con el entrenamiento, pues son procesos de trabajos en ocasiones individuales y sobre todo íntimos de la sala de ensayo que no pretenden en ningún momento mostrar resultados mientras se producen. Una vez que conocemos los procesos que siguen y que nada de lo que vemos en escena está en manos de lo causal o lo accidental, entendemos que es posible articular y por tanto garantizar la Presencia Escénica.

Siguiendo las categorías en las que hemos estructurados los datos de las entrevistas, vemos que son milimétricamente llevadas a cabo por los actores del ODIN, y que además detrás de ellas siempre están de fondo aquellos metodologías específicas de la interpretación que se iniciaron con Stanislavski, cuya función primordial en esencia es la adquisición de Presencia Escénica, pero que a su vez, esa garantía de la que hablamos que proporcionan las categorías mencionadas, constatamos que se produce con la constancia, la regularidad, el compromiso y el esfuerzo constante por no convertirlo en algo mecánico, que es la base de lo que observamos permaneciendo en el campo de estudio. Todos los componentes del equipo artístico del ODIN mantienen en el tiempo su compromiso intenso y sin importar la edad, llevan a cabo todos los días la dureza de un entrenamiento así, pero eso hace de ellos que adquieran una pre-

expresividad con tan solo aparecer en escena, algo que les acompaña incluso en su vida, porque en los encuentros con ellos fuera del lugar de trabajo, todo este tipo de entrenamientos les ha hecho estar atentos, vivos y activos en todo momento, capaces de responder a todos los estímulos.

En conversaciones con otros residentes casuales del ODIN, que también asistieron allí para llevar a cabo investigaciones diversas, conveníamos que a todos los componentes les acompaña un aura que les reviste de una presencia cautivadora, que invita constantemente a mirarlos. Todos sabíamos que para ello había sido necesario un trabajo técnico decidido y constante, organizado.

IV.4.3 Análisis cualitativo de las respuestas expertos prácticos.

Como bien hemos descrito en el apartado de metodología, el análisis a los expertos prácticos se realizó mediante análisis cualitativo (categorización), aunque menos exhaustivo que a los expertos teóricos dada la menor cantidad de contenido cualitativo en la entrevista. Paralelamente, las respuestas de los expertos prácticos fueron la base con la que conformamos un primer borrador de la Hoja de Observación de presencia escénica. En la tabla 7 se muestran los resultados del análisis cualitativo, mediante la agrupación conceptual por similitudes.

Tabla 8: Descriptivos conceptuales a partir del análisis cualitativo de las respuestas de los expertos prácticos.

Ítem	N
Poder expresivo	7
Llenar el espacio	5
Armonía	6
Concentración	13
Seguridad	5
Estar presente	15
Cautivar	3
Generosidad	5
Personalidad	8
Comodidad	4
Fluir	8
Alerta	7
Organicidad	5
Precisión	6
Vitalidad	3
Escucha	5
Equilibrio	2
Calma	2
Comunicación	9

Para elaborar esta tabla hemos incluido aquellos términos que en las entrevistas efectuadas por mail a los 25 expertos prácticos, como mínimo, se repitieron dos veces, así pues 15 hicieron mención a la idea de “Estar en el momento presente” para definir La Presencia Escénica. Es obvio que ninguno de los 25 se remitió a una sola idea y para articular su respuesta fueron encajando diferentes conceptos, pero sin duda es éste primero al que más número de expertos se acogen. 13 utilizaron la palabra “concentración” como característica de la Presencia. 9 vieron necesaria la “comunicación” con el espectador de una manera pura. 8 determinaron que la “fluidez” y la “personalidad” tenían un peso importante en la definición. 7 coincidieron en valorar el “poder expresivo” y el “estado de alerta” como ítems necesarios en la definición. 6 expertos incluyeron la idea de “armonía” y también la de “precisión”. 5 son los que utilizan los términos “llenar el espacio”, “seguridad”, “organicidad” y “generosidad”. A 4 expertos les pareció necesario incluir el concepto de “comodidad” para transmitir presencia. 3 decidieron atribuirle a la presencia condiciones de “cautivación” y “vitalidad”. Y por último 2 expertos incluyeron aspectos tales como “calma” y “equilibrio”. De esta manera podríamos afirmar que los conceptos comunes más utilizados por estos 25 expertos son “Estar en el momento presente”; “comunicación”; “fluidez” y “personalidad”, aunque debemos considerar que también tienen un peso específico ideas como el “poder expresivo”; “estado de alerta” y “precisión”.

CAPÍTULO V. RESULTADOS

“El teatro es aquí y ahora, verdadero y rápido”.

Ariane Mnouchkine

CAPÍTULO V. RESULTADOS

Los resultados surgen a partir de la comparación con el punto de partida y con los objetivos planteados, hay que señalar que como expone Taylor (1987), al analizar datos cualitativos conservando su naturaleza textual, los resultados se obtienen en función del modo en que se dispone y organiza la información. Para ello en la codificación de datos hemos constatado de manera más profunda los aspectos fundamentales de las hipótesis, entrando en matices que permiten la creación de un crisol de elementos que juegan a favor de la Presencia Escénica. Así pues organizaremos los resultados en función de los objetivos que nos hemos marcado.

V.1. COMPARACIÓN CONCEPTUALMENTE DE LA PRESENCIA ESCÉNICA ENTRE EXPERTOS TEÓRICOS Y PRÁCTICOS.

Para los expertos teóricos en primer lugar se necesita construir una *unidad psíquico-física* del intérprete a partir de parámetros exclusivamente técnicos y desde ahí pueden empezar a entrar en el juego *factores genéticos*. En segundo lugar, para ellos es necesario construir un *comportamiento escénico* equivalente al comportamiento cotidiano, ese trabajo sobre la equivalencia es lo que hará que empiece a controlar una segunda naturaleza, tal y como la denominaba Stanislavski (1965), que difiere de nuestra primera naturaleza que es en esencia lo que somos y cómo nos comportamos en el mundo real, la vida cotidiana, porque esta segunda debe ser reconstruida específicamente para la escena. En tercer lugar necesita un *entrenamiento específico* para adquirir herramientas que permitan conseguir esa técnica, después ser capaz de estructurarlas en partituras de movimiento, es decir que desde el trabajo dissociado y concreto del movimiento de una mano y luego de un pie y luego el gesto facial, por ejemplo, llegamos a la consecución de una lógica de movimiento propia que estructuramos y repetimos siempre igual y de esa manera llegará a la Presencia Escénica, que le procurará una pre-expresividad nada más mostrarse en escena y será su manejo de la energía entre lo que siente y sabe controlar y mostrar lo que le permitirá captar totalmente la atención del público, receptor final del trabajo. Y eso supondrá la obtención de una diferencia clara de la calidad de su presencia.

En cuanto a los expertos prácticos, podemos observar que hay ciertas líneas de similitud con respecto a los teóricos pero por un lado, no entran en tanta definición porque se les pidió que definiesen la Presencia Escénica desde su experiencia práctica y con el objetivo de elaborar una serie de ítems era imprescindible utilizar también sus respuestas por la importancia cualitativa de ellas. De tal modo que hay una primacía del concepto *“Estar en el momento presente”*, esta se observa en que 15 personas, de 25 preguntadas, utilizan este término entendiéndolo desde la absoluta concentración en la actividad escénica que se está haciendo; Toni Cots, por ejemplo, nos dice que para él el concepto de presencia escénica se basa *“En la capacidad del intérprete para saber estar en el presente escénico, concentrado y sin que ninguna parte de su cuerpo nos evoque a otro lugar que no sea su mundo”*, al igual que Andrés Cochero explica su manera de entender la Presencia diciendo: *“Sólo se sabe estar cuando conoces tu cuerpo, saber estar en la escena y en la escena se construye un presente.”* Así que para conseguir este estado de concentración es necesario un *entrenamiento específico técnico* como insisten tanto Expertos Teóricos y Prácticos, que también otorgue destreza y precisión como señalan 6 de los Expertos Prácticos, entre los que se encuentra Sharon Fridman *“A mí me llaman la atención sobre todo aquellos que ejecutan con precisión todo lo que hacen en escena, sea lo que sea”*. La comunicación también es bastante esencial, pues 9 expertos la nombran de manera análoga, pues como dice Ivo Van Hove *“Alguien que no comunica nada tiene que trabajar sobre su entrenamiento, porque está claro que no tiene ninguno y de este modo no hay transmisión al público ni puede haberla.”* Para comunicar, coincidiendo con los expertos teóricos, es necesario un control de la energía entre lo que siente el intérprete y lo que sabe técnicamente.

V.2. VALIDAR UNA HOJA DE OBSERVACIÓN DE LA PRESENCIA ESCÉNICA COMO HERRAMIENTA ÚTIL DE EVALUACIÓN INICIAL.

Tras todo el proceso de validación de una hoja de observación veraz y fiable para poder medir en ítems la presencia escénica, los resultados nos constatan que tal objetivo se ha resuelto de manera favorable Debemos indicar que algunos ítems de la Hoja de Validación son más débiles frente a otros que tienen una fortaleza evidenciada por su gran uso por parte de los propios

Expertos Prácticos y también por los Expertos teóricos. Así tenemos ítems como “Cautivar”, “Comodidad” y “Calma” que son citados por pocos expertos, 3 concretamente en los dos primeros y 2 en el último; y que, efectivamente, no aparecen en las entrevistas a los Expertos teóricos; ítems acertados para guiar a los observadores en la prueba práctica, como por ejemplo “Estar en el presente”, “Concentración” y “Personalidad” con 15, 13 y 9 expertos respectivamente que coinciden en dichos puntos. A través del instrumento, una vez pasado por los diferentes filtros de validación, fue posible destacar a las personas con más presencia escénica en la prueba y además esas personas cumplieron con el perfil o con los rasgos definitorios por los expertos teóricos sobre presencia escénica. De esa manera transversal se sustenta el núcleo de esta tesis. Es decir, sobre los ítems elaborados por los expertos prácticos construimos una hoja de observación que permite destacar a los cinco mejores sujetos de cada una de las pruebas realizadas, y como consecuencia, dichos sujetos cumplían con el perfil de intérprete con presencia escénica que definían los expertos teóricos. También cabe subrayar que nos movemos desde el ámbito de lo subjetivo y las interpretaciones hacia la objetivación de las mismas, con lo que no es posible llegar a una concordancia absoluta.

V.3. COMPARAR EL NIVEL DE PRESENCIA ESCÉNICA ENTRE UN GRUPO DE ACTORES, UN GRUPO DE DEPORTISTAS Y OTRO DE BAILARINES INICIADOS.

En este apartado comparamos la presencia escénica en los tres grupos de participantes, a continuación mostramos la tabla 9 donde podemos visualizar la puntuación en las pruebas tanto de variación coreográfica como improvisación, los datos se completan en el (anexo 5).

Tabla 9: Puntuación en las pruebas de variación coreográfica e improvisación: comparación de medias (ANOVA) entre los grupos CAFD (estudiantes de Ciencias de la Actividad Física y del Deporte), ESAD (estudiantes de la Escuela Superior de Arte Dramático) y estudiantes del Conservatorio de danza.

PRUEBA	GRUPO	N	MEDIA (DT)	Post hoc HSD Tukey	Tamaño del efecto (d)	
Variación coreográfica	CAFD	21	2,34 (0,74)	ESAD	0,32	
				Conserv**	1,33	
	ESAD	22	2,59 (0,76)	CAFD	0,32	
				Conserv*	0,97	
	Conservatorio	8	3,33 (0,64)	CAFD	1,33	
				ESAD	0,97	
	Total	51	2,60 (0,79)			
	Improvisación	CAFD	21	2,23 (0,62)	ESAD	0,62
					Conserv	1,02
		ESAD	22	2,68 (0,77)	CAFD	0,62
Conserv					0,28	
Conservatorio		8	2,90 (0,66)	CAFD	1,02	
				ESAD	0,28	
Total		51	2,53 (0,73)			
Variación + improvisación		CAFD	21	4,57 (1,10)	ESAD	0,52
					Conserv	1,39
		ESAD	22	5,28 (1,49)	CAFD	0,52
	Conserv				0,63	
	Conservatorio	8	6,23 (1,27)	CAFD	1,39	
				ESAD	0,63	
	Total	51	5,14 (1,41)			

* La diferencia de medias es significativa al nivel 0.05.

** La diferencia de medias es significativa al nivel 0.01.

En la variación coreográfica se aprecia cómo es el grupo Conservatorio el que mejores puntuaciones obtiene, marcando diferencias significativas con los grupos CAFD ($p < 0,01$) y ESAD ($P < 0,05$). Así mismo, el tamaño del efecto en ambos casos puede considerarse grande ($d = 1,33$ y $0,97$ respectivamente).

Al analizar la *Improvisación* se refleja que el grupo Conservatorio obtiene mejores puntuaciones que los otros grupos, sin embargo, estas diferencias no son significativas. Los mayores tamaños del efecto se encuentran entre los grupos Conservatorio y CAFD ($d = 1,02$). El grupo peor valorado fue el de CAFD ($M = 2,23$; $DT = 0,62$).

De la misma manera, cuando valoramos ambas pruebas juntas, el grupo de Conservatorio obtiene las mayores valoraciones, respecto a los otros dos grupos, sin ser estas diferencias significativas.

Figura 9: Gráfico de las medias descriptivo del resultado de las dos pruebas del estudio comparando los tres grupos.

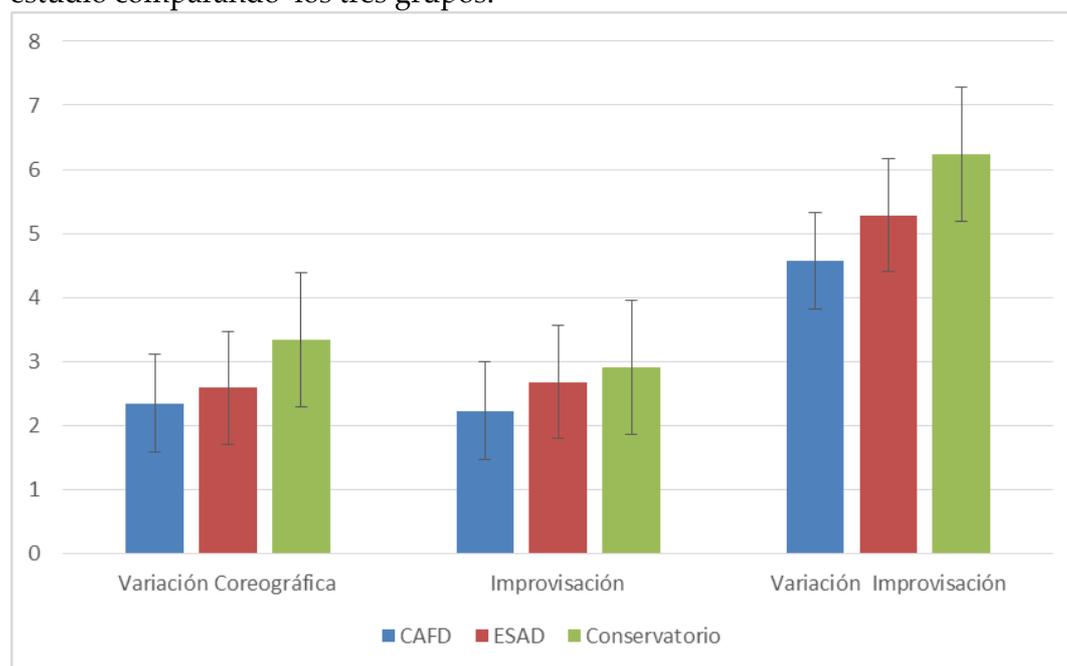


Figura 9: Gráfico de las medias descriptivo del resultado de las dos pruebas del estudio comparando los tres grupos.

V.4. ANALIZAR LOS ANTECEDENTES DE FORMACIÓN TÉCNICA (ESCÉNICA Y DEPORTIVA) Y FACTORES AMBIENTALES DE AQUELLOS INTÉRPRETES CUYA VALORACIÓN DE PRESENCIA ESCÉNICA HA SIDO MÁS ALTA.

Una vez que hemos analizado las entrevistas realizadas a los sujetos con más presencia, intentamos organizar los resultados agrupándolos en los puntos comunes para trazar así el perfil de nuestro modelo de estudio, de esta manera podemos considerar que todos han mantenido relación con algún deporte con durabilidad en el tiempo, todos han complementado sus formaciones con disciplinas alternativas a su rama de estudio, así pues la gente de danza ha diversificado sus conocimientos adquiriendo nociones de todos los tipos de danza, o la gente de drama también ha complementado sus estudios con formación en canto y en CAFD con disciplinas como yoga. Los resultados también nos trazan un perfil de sujetos que mantienen una estrecha relación con sus profesores y su lugar de aprendizaje, así como con el entorno familiar.

Tabla 10: Años de práctica de actividades físicas y escénicas.

Estadísticos descriptivos						
	N	Rango	Mínimo	Máximo	Media	Desv. típ.
Edad (años)	8	11	22	33	25,88	3,834
altura(metros)	8	,27	1,56	1,83	1,7250	,08401
peso(kg)	8	29	50	79	62,13	9,219
IMC	8	5,63	17,96	23,59	20,8112	1,98743
Años dedicación danza clásica	8	20	0	20	6,38	7,482
Años dedicación al canto	8	10	0	10	1,25	3,536
Años dedicados a la danza contemporánea	8	8	0	8	3,13	3,182

Años dedicados al Teatro	8	18	0	18	4,50	6,302
Años dedicados a la Esgrima	8	3	0	3	,50	1,069
Años dedicados al Clown	8	2	0	2	,38	,744
Años dedicados a la Danza española	8	18	0	18	4,25	7,611
Otras	8	1	0	1	,25	,463
Número de veces que ha actuado ante el público	8	200	0	200	91,88	63,016
Años Práctica de deportes individuales	8	2	0	2	,50	,926
Años Práctica de deportes colectivos	8	5	0	5	1,75	2,188
Años de práctica de Running	8	14	0	14	2,50	4,840
Años de práctica de gimnasia	8	1	0	1	,25	,463
Años de práctica de artes marciales	8	26	0	26	3,25	9,192
edad compromiso	8	10	7	17	12,25	4,097
edad de inicio de la actividad	8	17	4	21	13,62	5,579
N válido (según lista)	8					

Tabla 11: Tabla descriptiva de la participación masculina y femenina.

Sexo		
	Frecuencia	Porcentaje
Mujer	6	75,0
Hombre	2	25,0
Total	8	100,0

Tabla 12: Formación académica.

Formación académica		
	Frecuencia	Porcentaje
Formación Escénica	6	75,0
Licenciado	2	25,0
Total	8	100,0

Tabla 13: Nivel autopercepción de su profesionalidad en la actividad que realiza.

Nivel autopercepción profesionalidad		
	Frecuencia	Porcentaje
Vocacional	4	50,0
Profesional	4	50,0
Total	8	100,0

Vocacional 3: vocacional con formación académica oficial. Profesional: Vives sólo de eso.

Tabla 14: Su relación con el centro donde se formó.

Relación escuela		
	Frecuencia	Porcentaje válido
Buena	1	12,5
Muy buena	5	62,5
Excelente	2	25,0
Total	8	100,0

Tabla 15: Relación con el profesor.

Relación profesor		
	Frecuencia	Porcentaje
Buena	2	25,0
Muy Buena	4	50,0
Excelente	2	25,0
Total	8	100,0

El 75% de los sujetos son mujeres frente al 25% que son hombres. El 75% también ha tenido algo de formación escénica y un 25% no. Un 50% se considera todavía a un nivel vocacional siendo el otro 50% autodefinidos como profesionales. El 62,5 % tiene una relación muy buena con el lugar donde estudió, el 25% la mantienen a un nivel excelente y solo el 12'5 % buena. Sobre la relación con el profesorado que tuvo para su formación tenemos un 25% que la considera excelente, un 50% que le parece muy buena y un 25% que la definen como buena.

4.1 Análisis de la submuestra B.

4.1.2. Análisis Cualitativo.

A continuación expondremos en una tabla, los ítems relacionados con los factores más emocionales y subjetivos en los que hemos clasificado los datos descriptivos de la submuestra B.

Tabla 16: Datos descriptivos de su motivación respecto a la actividad.

		Relación profesor	
		Frecuencia	Porcentaje
Buena	Buena	2	25,0
Muy Buena	Muy Buena	4	50,0
Excelente	Excelente	2	25,0
Total	Total	8	100,0

		Relación profesor	
		Frecuencia	Porcentaje
Buena	Buena	2	25,0
Muy Buena	Muy Buena	4	50,0
Excelente	Excelente	2	25,0
Total	Total	8	100,0

		Relación profesor	
		Frecuencia	Porcentaje
Buena	Buena	2	25,0
Muy Buena	Muy Buena	4	50,0

Excelente	Excelente	2	25,0
Total	Total	8	100,0

Relación profesor			
		Frecuencia	Porcentaje
Buena	Buena	2	25,0
Muy Buena	Muy Buena	4	50,0
Excelente	Excelente	2	25,0
Total	Total	8	100,0

Relación profesor			
		Frecuencia	Porcentaje
Buena	Buena	2	25,0
Muy Buena	Muy Buena	4	50,0
Excelente	Excelente	2	25,0
Total	Total	8	100,0

Relación profesor			
		Frecuencia	Porcentaje
Buena	Buena	2	25,0
Muy Buena	Muy Buena	4	50,0
Excelente	Excelente	2	25,0
Total	Total	8	100,0

		Relación profesor	
		Frecuencia	Porcentaje
Buena	Buena	2	25,0
Muy Buena	Muy Buena	4	50,0
Excelente	Excelente	2	25,0
Total	Total	8	100,0

		Relación profesor	
		Frecuencia	Porcentaje
Buena	Buena	2	25,0
Muy Buena	Muy Buena	4	50,0
Excelente	Excelente	2	25,0
Total	Total	8	100,0

		Relación profesor	
		Frecuencia	Porcentaje
Buena	Buena	2	25,0
Muy Buena	Muy Buena	4	50,0
Excelente	Excelente	2	25,0
Total	Total	8	100,0

		Relación profesor	
		Frecuencia	Porcentaje
Buena	Buena	2	25,0

Muy Buena	Muy Buena	4	50,0
Excelente	Excelente	2	25,0
Total	Total	8	100,0
Relación profesor			
		Frecuencia	Porcentaje
Buena	Buena	2	25,0
Muy Buena	Muy Buena	4	50,0
Excelente	Excelente	2	25,0
Total	Total	8	100,0
Relación profesor			
		Frecuencia	Porcentaje
Buena	Buena	2	25,0
Muy Buena	Muy Buena	4	50,0
Excelente	Excelente	2	25,0
Total	Total	8	100,0
Relación profesor			
		Frecuencia	Porcentaje
Buena	Buena	2	25,0
Muy Buena	Muy Buena	4	50,0
Excelente	Excelente	2	25,0
Total	Total	8	100,0

		Relación profesor	
		Frecuencia	Porcentaje
Buena	Buena	2	25,0
Muy Buena	Muy Buena	4	50,0
Excelente	Excelente	2	25,0
Total	Total	8	100,0

		Relación profesor	
		Frecuencia	Porcentaje
Buena	Buena	2	25,0
Muy Buena	Muy Buena	4	50,0
Excelente	Excelente	2	25,0
Total	Total	8	100,0

		Relación profesor	
		Frecuencia	Porcentaje
Buena	Buena	2	25,0
Muy Buena	Muy Buena	4	50,0
Excelente	Excelente	2	25,0
Total	Total	8	100,0

Motivación de inicio:

De los ocho entrevistados dos coinciden en la utilización de las mismas palabras al referirse a “sentimientos interiores”, pero en realidad los ocho establecen los motivos en el área de lo intrínseco e inherente a ellos, aunque para responder dos apelen a la plenitud que sentían bailando o actuando, tres a la atracción que sentían viendo a profesionales hacerlo y una resalte el placer de trabajar con la imaginación.

Queda claro al analizar los factores de la motivación que, en ocasiones se escapan a la capacidad de las palabras para evocarlos, pues es un sentimiento arraigado dentro de ellos que suele estar desde tiempo inmemorial. No hay un día en concreto donde emerge ese sentimiento, suelen apelar a algo que sin saber bien cuándo, de pronto está en sus vidas de manera contundente.

Motivación del día a día:

Los ocho entrevistados son conscientes de que un entrenamiento diario es absolutamente necesario para poder seguir avanzando y mantener su cuerpo afinado para la acción, ya que es el instrumento de su trabajo como destacan dos de ellos.

Para dos, el entrenamiento en sí es una motivación porque encuentran en él una satisfacción física, aunque uno de los dos matiza que es la antesala de su trabajo posterior en la escena, es lo que le posibilita estar al cien por cien en escena. Otros dos entran en aspectos más relacionados con su capacidad de superación continua, asumiendo que día a día van avanzando sus límites si son

constantes, eso les motiva a mantener un nivel de entrenamiento diario alto. Es la única llave para crecer como artistas, destaca uno de ellos.

Para cuatro de los entrevistados durante el entrenamiento se produce una sensación de plenitud que no les produce otra cosa en su vida, porque dominar su cuerpo les procura una libertad inexplicable y es por ello que luego se ven más precisos y conscientes en la aplicación específica de su finalidad, para 4 es bailar, para 3 actuar y para uno es hacer deporte.

Aunque utilizando otras palabras diferentes al resto, para uno de los entrevistados, la motivación diaria al entrenamiento la produce en esencia lo mismo a que a los demás, sólo que incluye de manera muy insistente que siempre tiene en mente la idea de danzar, así que todo lo que suponga poder realizarlo con mayor técnica y dominio, le motiva.

Edad a la que determinaron ser profesionales.

La edad media de los ocho individuos a la que tomaron la decisión de ser profesionales es de 14 años y medio. Siendo las edades más tempranas a personas relacionadas con la danza, pues una es a los 8 años y otras dos a los 12; todas especifican que no tenían ninguna duda de que se querían dedicar a eso profesionalmente pese a su corta edad.

A los 12 años también coincide la persona que se quiere dedicar al deporte pues le proporcionaba bienestar y placer y se veía capacitada para asumir aquello como un modo de vida.

Entre los 16 y los 21 años es el compendio de edades de los individuos que determinaron ser profesionales de la escena. No coincidiendo en edad ninguno de los sujetos. Sí coinciden tres en aclarar que tomaron la decisión antes pero no pudieron hacerla efectiva porque no había estudios relacionados con las artes escénicas orientados hacia lo profesional hasta cumplir entre los 17 y 18 años, aunque sí los había de manera amateur o por hobby. La persona que toma la decisión más temprano es a los 16 porque se integra en los estudios de secundaria un bachiller de artes escénicas y en ese momento toma la decisión de seguir ese camino definitivamente. Una persona lo hace a los 17 años y otra los 18, que son las edades que tienen cuando terminan sus estudios de secundaria. La persona que toma la decisión a una edad más tardía es a los 21, explica que aunque tenía dentro siempre la necesidad de expresar con su cuerpo, hasta que no hubo un factor externo, en este caso una obra de teatro musical, que le produjo ese sentimiento cinestésico de sentir con tu cuerpo los impulsos de lo que ves en escena, no tomó la decisión.

Aspiraciones profesionales.

Todos los sujetos orientan sus aspiraciones hacia lo que hacen actualmente, ninguno de esta submuestra pretende hacer otra cosa y nadie lo toma como un pasatiempo. Bien es cierto que esta profesión es muy intermitente, en el sentido de la continuidad del trabajo, no existen garantías de estar en activo de manera ininterrumpida, y por esa razón sólo dos personas, ambas del ámbito de la danza sí consideran estar en el mundo profesional de manera activa. Las otras seis hablan de la aspiración continua de consolidarse en la profesión, y aunque todas han podido participar en procesos escénicos profesionales y el

sujeto deportista ha competido a un nivel profesional, sí dejan claro su anhelo por mantenerse en ese ámbito. Un sujeto de ellos no concreta en una profesión de las tantas que tiene el mundo escénico, y habla de “cualquier lugar en el teatro”, tres de ellas dicen “bailarina”, otras tres dicen “actriz” y solo uno, el del ámbito deportivo, habla de “docencia del deporte”.

CAPÍTULO VI. DISCUSIÓN

“La presencia escénica empieza cuando un intérprete asume que debe construir una manera de estar en el presente diferente a su manera de estar en la vida”.

Eugenio Barba

CAPITULO VI. DISCUSIÓN

VI.1. COMPARACIÓN CONCEPTUAL DEL TÉRMINO: PRESENCIA ESCÉNICA.

Tenemos tres fuentes de las que hemos sacado información relevante para construir una acepción del término de “Presencia escénica” y además conformarla con unas condiciones indispensables para que florezca. Por un lado todos los teóricos y prácticos de la historia de las Artes Escénicas a los que citamos e investigamos sobre sus conclusiones en el marco teórico; en otro lugar a los que denominamos Expertos teóricos a los que, tras un cuestionario, analizamos sus respuestas en busca de parámetros similares y por último a los llamados Expertos prácticos, con los que, tras sus respuestas, formulamos la hoja de observación para la prueba práctica. Tanto a los expertos teóricos como a los expertos prácticos se les entrevistó para elaborar conceptualmente el término de “Presencia escénica”, pero cabe señalar que a los expertos prácticos solo se les preguntó por una definición personal de dicho término, para poder elaborar así los ítems con los que hacer la hoja de observación; sus respuestas debíamos utilizarlas y añadirlas a la búsqueda de la descripción conceptual del término Presencia Escénica aunque la pregunta formulada a ellos fuera exigua porque son de una importancia meridiana para poder alcanzar una de los objetivos de esta tesis.

Hemos encontrado grandes similitudes entre los tres grupos, en los que coinciden primeramente en la necesidad de un entrenamiento. Podemos observar que cuando Eugenio Barba, como experto teórico

de nuestra tesis nos dice que *“El entrenamiento del actor poco a poco se va transformando. Hay una adquisición de disciplina y posteriormente el dominio significará su independencia, con una técnica y un sentido espiritual que utilizará.”* coincide con Michael Chejov, como desarrollábamos en el marco teórico, en la idea de que hay que tener disciplina y exigencias artísticas al decir éste que *“Todo actor en un grado mayor o menor, sufre alguna vez de estas resistencias del cuerpo. Para dominarlas son necesarios ciertos movimientos físicos, que deben practicarse de acuerdo a determinadas exigencias particulares como la sensibilidad del cuerpo ante impulsos creadores de la propia mente.”*

Además de eso, Chejov también destaca la necesaria conciencia entre la personalidad propia y la del personaje como condiciones para la presencia, así dice *“Jamás debe confundir el comportamiento del personaje con el del actor si es que quiere aprender a distinguir entre lo que interpreta (tema, personaje) y la manera cómo lo hace”* De esta manera lo subscribe también Lluís Masgrau en la entrevista, *“Hay una diferencia entre personalidad e individualidad. La personalidad es lo que somos en la vida cotidiana. El actor debe bloquear esa personalidad y transformarla en individualidad.”* Añadimos a esto, parte de la definición que nos hace de *“Presencia escénica”* uno de los expertos prácticos, Rolando Vázquez, *“La presencia escénica empieza cuando un intérprete asume que debe construir una manera de estar en el presente diferente a su manera de estar en la vida”*.

Hemos destacado también que el entrenamiento ofrece la posibilidad del dominio corporal, siguiendo la línea de Eugenio Barba *“Con el trabajo de base pretendemos conseguir un dominio total de todos los signos que emite el cuerpo, vocales, corporales, etc...”*, y esto, a través de la calidad del movimiento se puede conseguir, tal y como lo decía Maletic (1987), donde coincide con la idea de Barba, *“El movimiento es pensamiento, emoción, acción, expresión, dinamismo, espacio, flujo”*.

Veíamos que en el trabajo de base necesario del que nos habla Eugenio Barba, se confrontan unos intérpretes con otros y eso les hace ampliar también sus exigencias, Roberta Carreri dice: *“Es importante confrontarnos con nuestros propios límites y nuestras propias nostalgias a través de las herramientas que adquirimos los unos de los otros.”* Hemos visto que estos conceptos están en las Artes Escénicas desde hace mucho tiempo, así las palabras de Roberta tienen una simetría importante con las que ya dejase escritas Gordon Craig (1995) hace más de 100 años, *“El niño que baila por su gusto, el borrego que retoza o el venado que juega, son unos seres felices y benditos, pero no son unos artistas. El artista es aquel que se atiene a una regla dura, con el fin de dispensarnos una alegría deliciosa.”*

Lo que hemos ido viendo a lo largo de la tesis es que cuando el cuerpo está entrenado puede empezar a construir una segunda naturaleza, que es la manera en la que estará en escena, Lluís Masgrau nos señalaba que *“La construcción artificial técnica de un comportamiento en escena es la base de la unidad psico-física y dentro de ella debemos ordenar nuestra manera de reaccionar a los estímulos.”* De la misma forma que De

Marinis (2004) también nos lo apunta: *“Observa que cuando el ser humano está poseído por una fuerte emoción, cuando vive un momento de gran intensidad, se comporta de una manera no realista, artificial y no cotidiana.”*

Esa segunda naturaleza está construida por parámetros técnicos tal y como Lluís Masgrau nos recalca en la entrevista, *“La técnica es lo que te va a permitir dominar las lógicas pragmáticas. Cuanto más dominio tenga, cuantas más herramientas coja y practique, más posibilidad de adquirir presencia.”* Lo que produce una cierta analogía con lo que hemos visto principalmente que Jerzy Grotowski (1967) revela: *“Consideramos que el aspecto medular del arte teatral es la técnica escénica y personal del actor y en asonancia con lo que nos reseña Janet Novas al ser preguntada por su concepto de Presencia Escénica, “Yo aprendí primero la técnica, después supe cómo aplicarla, así que sea lo que sea la presencia escénica, seguro que parte de esa asunción de la técnica”*

De esta forma hemos comprobado que el intérprete necesita desarrollarse para adquirir la Presencia escénica, Peter Brook (2001) determina que *“Un actor/actriz que está abierto en todas sus partes, un actor que se ha desarrollado hasta tal punto que puede abrirse por completo con su cuerpo, con su inteligencia, con sus sentimientos, de manera que ninguno de esos canales está bloqueado.”* Y hay una afinidad con las expresiones de Savarese (1992) cuando indica que *“Usando los ejercicios de entrenamiento, el actor prueba su capacidad para realizar una condición de presencia total (...) que deberá encontrar de nuevo en el momento creativo de la actuación”.*

Debemos hablar todo el rato de posibles analogías, semejanzas, afinidades, nunca encontramos conclusiones totalmente idénticas porque la Presencia Escénica es una percepción subjetiva, a través de estos tres grupos de expertos lo hemos constatado.

VI.2. HOJA DE OBSERVACIÓN: HERRAMIENTA ÚTIL.

Podemos deducir en relación al objetivo 2 de este estudio que la validación de la Hoja de Observación da resultados positivos debido a la claridad, rapidez y sencillez con la que los jueces expertos pudieron determinar quienes reunían mejores aptitudes y por ende mejor calidad de presencia escénica; esta conclusión se obtiene debido a los resultados obtenidos del cuestionario de la submuestra B, ya que siendo los que mejor puntuación obtuvieron, era importante conocer los hábitos, condicionantes ambientales y formación que habían tenido, en esta ocasión debemos confirmar que el 100% de los sujetos respondían al perfil que veníamos suponiendo, que siguen un entrenamiento específico diario y mantienen de esa manera su cuerpo activo y dispuesto. La relación entre la observación de los jueces (que deciden quiénes tienen mejor calidad de presencia) y la realidad de los elegidos (que entrenan técnicamente cada día) es directa. En esencia los resultados nos desvelan que detrás de ese potencial del actor que evidentemente llama la atención hay todo un trabajo técnico de entrenamiento diario.

VI.3. Comparación de factores que determinan una buena presencia escénica entre actores, bailarines y deportistas.

Esta investigación tuvo además como propósito establecer conceptualmente qué factores determinan una buena presencia escénica como una cualidad imprescindible del intérprete; sobre todo se pretendía examinar la historia de los métodos de interpretación para ver cuáles eran los que proponían definiciones sobre la presencia de algún modo u otro y su verificación en la

práctica, entendiendo que no necesariamente iban a describirla de una manera directa ni a trabajarla de manera aislada, pues ya sabíamos que hasta Eugenio Barba no aparece el término descrito como tal. Asimismo en nuestros objetivos nos marcábamos definirla de una manera clara. Llegados a este punto donde se ponen en valor los resultados cotejando para ello la investigación histórica que hemos recreado en el marco teórico, valoramos que, aunque las metodologías son distintas, el objetivo es común. Así como Michael Chejov escribía “Un cuerpo sensible y una mente rica y colorida, se complementan hasta crear aquella armonía tan necesaria a los fines de un actor profesional. Sólo un dominio absoluto sobre cuerpo y mente le darán la indispensable confianza en sí mismo, así como la independencia y armonía necesarias para su actividad creadora.” (Chejov, 1998, pp. 108-109), en nuestros resultados destacamos la necesidad de construir una unidad psico-física del intérprete a partir de parámetros exclusivamente técnicos. Esto significa que el intérprete debe entender que se necesita un trabajo constante de adquisición de metodología, para poder empezar a descubrir el potencial que cada uno atesora internamente, complementando como apuntaba Michael Chejov, mente y cuerpo, pero además el trabajo sobre el cuerpo, destaca Toepfer (1997) debe ser en busca de una identidad propia, “Un cuerpo lleno de vitalidad y fuente de una energía transgresora de los límites de la racionalidad y convenciones sociales en busca de liberación y éxtasis” (p.56). Aunque no necesariamente Stanislavski especificaba o incluía el trabajo con el cuerpo, sí defendía la construcción de una segunda naturaleza, un bios escénico, el cual fue organizando poco a poco según sus investigaciones y experiencias, como sugería en sus estudios “El escenario no es un lugar donde se desarrolla la acción dramática, sino el estímulo sensorial que provoca en el actor un estado creativo” (Stanislavski, 1968, p.27). De esta manera, entendemos que en la concentración y atención del intérprete todo provoca una predisposición a mejorar su actividad creadora. Por esto, de los resultados de las respuestas de los sujetos de la submuestra B, hemos obtenido a 7 personas que tienen una íntima relación con la escena, es decir un 87,5% del total de los sujetos, de esta manera orientan su entrenamiento a la actividad extra-cotidiana que supone lo escénico, y que el único sujeto deportista, interpretamos por las respuestas obtenidas y por las afirmaciones de los teóricos y prácticos entrevistados y estudiados, es capaz de estructurar una capacidad creativa por encima de otros sujetos del estudio que

sí tenían una vocación escénica, pero es posible que no efectuasen un entrenamiento específico diario o no lo llevaran haciendo el suficiente tiempo como para que su cuerpo lo interiorizase y lo expresase, ese era un punto a continuar o mejorar en la investigación de esta tesis, pero no fue posible obtener respuesta de todos los sujetos que quedaron por debajo del rango de 8 que marcamos. Aquí hallamos una limitación del estudio, aunque es cierto que sería para verificar de una manera más evidente lo que venimos defendiendo desde la introducción, convencidos de que su ausencia no es determinante para las afirmaciones que estamos realizando.

Los resultados obtenidos del estudio de campo, determinaron que los estudiantes de DANZA del conservatorio superan con grandes diferencias a los grupos de CAFD y ESAD, en cuanto a presencia sobre el escenario.

Este hecho, es aún más destacable, ya que existían diferencias en cuanto al número de sujetos entre grupos. El grupo de DANZA tenía menos de un 50% (8 vs 21/22) del total de cada uno de los grupos de CAFD y ESAD.

Podemos decir que la técnica clásica influye de manera determinante en la presencia del intérprete por su codificación, tradición y por ser un método de trabajo físico específico, donde los patrones motores se amplían y proyectan desde el interior hacia el esfuerzo, consiguiendo un cuerpo dilatado, incluso si se realiza desde edad por supuesto influye y mejora la presencia escénica, aunque hayan habido unos años de parada del trabajo, al volver a trabajar la técnica el cuerpo responde de manera efectiva a esa disciplina, y como nos dice Barba(2010) el talento es un don natural, pero si no se trabaja con el tiempo desaparece, y solo surgiría la presencia una o dos veces, sería algo ocasional, es imprescindible para el trabajo del actor tener un método de trabajo técnico específico para tener presencia en escena.

Todo esto lo podemos corroborar con el análisis estadístico empleado, obteniendo resultados bastantes significativos, dejando claro que tanto en la Variación coreográfica como en la Improvisación los de Danza son los que mejores puntuaciones obtienen frente a CAFD y ESAD, encontrando diferencias significativas entre Danza y los otros dos grupos, en especial entre Danza y CAFD, dejando en evidencia que sin un trabajo técnico específico escénico no puedes tener presencia escénica, salvo un caso de un sujeto que si se valoró con puntuación alta y al analizarlo vimos que había hecho Karate desde muy

pequeño, entendemos que puede ir mezclado con algo de talento escénico y que en las artes marciales hay una exposición ante el público que quizás pueda favorecer.

También nos gustaría destacar que las diferencias disminuyen entre Danza y Drama en el ejercicio de improvisación, reflexionando llegamos a la conclusión que suceda esto justo en esta prueba significa que los de Drama trabajan la creatividad, la improvisación y esto les ayuda a entrenar esta parte como parte del trabajo del intérprete y por eso quizás se acerquen más a los de danza, pudiendo afirmar que técnica y trabajo creativo van de la mano para el desarrollo y mejora del intérprete.

Así, de los resultados obtenidos a través de la metodología cualitativa tanto de las respuestas de los sujetos de la submuestra B como de las respuestas de las entrevistas a nuestros 3 teóricos escénicos, hallamos que la construcción de un comportamiento escénico difiere de nuestro comportamiento cotidiano, esta es la base de toda metodología o sistema de entrenamiento actoral, como recogemos de manera exacta de la entrevista a Lluís Masgrau y que vemos que con diferentes expresiones defienden también Eugenio Barba y Roberta Carreri, pues la repetición clara en los tres de palabras como “técnica”, “cuerpo”, “entrenar”, “presentar” y “revelar”, muestran una evidencia clara de que asumen que sin estos conceptos que hay detrás de esas palabras no hablaríamos de Presencia en los términos en los que lo hacemos. Una vez que conocemos esos parámetros técnicos el intérprete debe asumir, como indicaba Maletic (1987) que “El movimiento es pensamiento, emoción, acción, expresión, dinamismo, espacio, flujo”, que nacen a partir de todo el trabajo interiorizado del intérprete.

Por otro lado se puede afirmar que es absolutamente necesario un entrenamiento específico diario, como nos revelan las afirmaciones de Taviani a través de su explicación del trabajo inédito hasta ese momento de la historia, de Grotowski cuando dice “Se trata de una disciplina que conjuga práctica física y mental. Se trata de una disciplina que tiende a la superación de la condición individual para ir más allá del propio yo. Se trata de una disciplina que se basa en partituras detalladas y definidas, en estructuras técnicas y ejercicios que nos permiten salir de la mecanicidad, de la repetición de la vida cotidiana y

reencontrar el flujo vital en el aquí y ahora, en la experiencia del presente en el presente.” (Taviani, 1991, p. 145), y de igual manera encontramos en el propio Grotowski (1970) diciendo “Los ejercicios son un medio de sobrepasar los impedimentos personales, el actor debe saber lo que tiene que hacer, lo que le obstaculiza”.

En nuestros resultados hemos constatado que el entrenamiento tanto para los entrevistados como para los sujetos de la submuestra, es absolutamente imprescindible, vengan del grupo que vengan, pues para desarrollar su actividad en términos profesionales todos consideran que debe ser así. El hecho de que en nuestro estudio, las personas mejor valoradas afirmen que siguen un entrenamiento diario es indicativo para confirmar esta hipótesis que ya en los análisis de datos cualitativos a raíz de las entrevistas con los teóricos más importantes relacionados con el tema, dejaban claro de manera determinante.

De los datos obtenidos podemos confirmar que el entrenamiento físico organizado y específico es determinante para conseguir presencia, que su continuidad y su paulatina dificultad harán que el intérprete enfoque cada vez mejor y domine cada músculo que participa en la acción. Corroboramos esta conclusión con lo que Thomas Richard, actor de laboratorio escénico de Grotowski, explica a través de su experiencia, “Se trata de desafiar al cuerpo. Desafiarle dándole deberes, objetivos que parecen sobrepasar las capacidades del cuerpo, se trata de invitar al cuerpo a lo imposible y de hacerle descubrir que lo imposible puede ser dividido en pequeñas partes, en pequeños elementos y convertirse en posible. En este enfoque, el cuerpo se vuelve obediente sin saber que es obediente. Se convierte en un canal abierto a las energías y encuentra la conjunción entre el rigor de los elementos y el flujo de la vida, la espontaneidad. De esta manera el cuerpo no se siente como un animal domado o domesticado, sino más bien como un animal salvaje.” (Richards, 2005, pp.203-204). En este desafío constante que implora Richards a los intérpretes comprometidos, está la clave de la consecución de la presencia, aunque bien es cierto que los intérpretes deben encontrar entrenamientos específicos para la escena, pero en el siguiente punto entraremos en detalle sobre esto, en los resultados debemos identificar también una cierta atención a otro tipo de técnicas de entrenamiento que si bien

su finalidad no es la escena, al menos reportan al intérprete capacidad de concentración e higiene postural, citamos como ejemplo el yoga. Ante estas prácticas también anotamos lo que Grotowski dice, "Este tipo de concentración destruye la expresividad; es un sueño interno, un equilibrio inexpressivo, un gran descanso que termina con todas las acciones, aunque advertimos que algunas posiciones ayudaban mucho para las reacciones de la columna vertebral." (Grotowski, 1970). Pero hemos de citarlas debido a que el perfil de los sujetos valorados no sólo se concentra en los intérpretes escénicos sino también en ciertos deportistas, en concreto en nuestro estudio de la submuestra es uno solo, pero forman parte de su entrenamiento de una manera casual en 2 casos. Así tenemos que actividades paralelas que aumentan su capacidad expresiva o su autocontrol corporal, son en este estudio por ejemplo para el sujeto deportista, las artes marciales, en las que lleva entrenando 26 años. Y para el grupo de danza, de la que en la submuestra B tenemos 3 sujetos, serían danzas complementarias que han supuesto un 37% de su formación. Además en los resultados obtenidos a partir del análisis cualitativo en los entrevistados, uno de ellos, Lluís Masgrau, cita este tipo de entrenamiento como posible mejora de conciencia personal y eso ayuda ineludiblemente a la mejora de la presencia escénica.

A continuación debemos añadir que, como nos indica Watson (2000) "La investigación y el carácter procesal del entrenamiento generan un ciclo continuo de crecimiento y renovación, que es una fuente permanente de inspiración"; de esta manera, también por el carácter de investigación que conllevan los procesos escénicos, debemos advertir que los entrenamientos van modificándose dependiendo de la naturaleza y la experiencia de los intérpretes. Pero para los intérpretes poco experimentados se hace necesario adaptarse a una disciplina muy concreta de dominio corporal, esto podemos interpretarlo por el hecho de que en el estudio participaron unos 32 sujetos cuyos estudios actuales estaban relacionados con Arte Dramático o danza y no obtuvieron los suficientes puntos como para estar entre los 8 mejores, esto supone admitir que no están adaptados todavía a la disciplina concreta de la que hemos hablado en varias ocasiones. Además, como nos advierten tanto Ferdinando Taviani como Marco Ruffini, "Sólo cuando éste domine el nivel pre-expressivo podrá captar y dirigir la atención de los espectadores a partir de su sola presencia en el escenario, antes de

cualquier tipo de representación. En ese ambiente discontinuo propio del teatro y opuesto al cotidiano, el actor debe desafiar la ley de la gravedad, la de la inercia, realizar el máximo de esfuerzo y utilizar la energía con el criterio de condensación y/u omisión” (Ruffini & Taviani, 1988, p.12).

Del análisis de los resultados de este estudio se puede afirmar que existe una clara correlación de los conceptos que conforman la presencia escénica y su demostración práctica, por un lado tenemos los tres teóricos entrevistados que ofrecen desde distintos prismas una solidez conceptual en cuanto al término y a la consecución o adquisición de presencia, por otro lado los resultados en relación a la submuestra B, que ofrecen la evidente afirmación de que todos necesitan, como formulábamos en nuestra hipótesis, de un entrenamiento específico técnico-deportivo, dependiendo del caso. En nuestro estudio de la submuestra B, como sabemos, solo un individuo es deportista. Los otros siete tienen como finalidad el trabajo escénico, lo demuestra también que sólo este sujeto deportista es el único que nunca se ha enfrentado a un público, en el otro lado tenemos que la persona que menos veces se ha enfrentado a un público lo ha hecho en 20 ocasiones. Pero incluso el sujeto deportista, que no tiene pretensiones escénicas, ha entrenado su cuerpo para realizar o ejecutar acciones no cotidianas, un ejemplo lo tenemos en las artes marciales que lleva realizando durante 26 años en el momento de este estudio; como nos expresa Eugenio Barba “El deporte es un medio para quitarle al cuerpo la obiedad cotidiana, para evitar que sea sólo un cuerpo humano condenado” (Barba, 1990). Y decíamos en la introducción de nuestro estudio que sin la obiedad cotidiana, puede entonces utilizarse para la representación, como quedó demostrado cuando este sujeto tuvo que aprender una partitura y ejecutarla, fue valorado por los jueces como uno de los 8 mejores, que reunían más puntos en cada uno de los ítems que conformaban la Hoja de Observación. Entonces, pese a no realizar un entrenamiento específico para la escena, fue capaz de atraer la atención de los jueces expertos, pues como nos apunta Ian Watson, “Cuando Eugenio Barba se acerca a Jerzy Grotowski en 1961 en Opole, Polonia, no estaba muy de acuerdo en ir a aprender una técnica llena de fórmulas, se dio cuenta de que el hallazgo de este trabajo no era simple disciplina corporal, sin importar principios, si no esta capacidad que desarrolla el actor de transformar su cuerpo y poder entrar en una segunda piel, desnudarse de sí mismo para

transformarse en escena en un ejercicio, o en una improvisación.” (Watson, 2000, p.8). La clave está en que su disciplina corporal le permitió entrar en el juego de la partitura utilizando esa segunda piel que le proporciona la extra-cotidianidad de su cuerpo cuando hace deporte.

Los datos indican que los de danza obtienen mejor presencia escénica en la variación coreográfica, lo cual es un resultado lógico y acorde con la prueba de medición, sin embargo, cuando la prueba fue de improvisación, ya no hubo diferencia significativa, puesto que el ejercicio de la silla requerido, no es específico de la danza, y por ejemplo, personas provenientes del deporte o del teatro pueden acortar las diferencias. Aunque los de danza siempre tuvieron puntuaciones mayores.

VI.4. ANTECEDENTES DE FORMACIÓN Y FACTORES AMBIENTALES DE LOS SUJETOS DE LA SUBMUESTRA B.

Debemos considerar a la luz de los resultados que los sujetos de la submuestra B se encuentran en el rango de edades entre los 22 (la edad más baja, sexo femenino) y 33 (la edad más alta, sexo femenino), este hecho es significativo porque debemos atender a que, aunque entrenar un cuerpo para la escena es una labor de constancia y tiempo, la evidente juventud de la submuestra denota que todos los sujetos tuvieron que empezar desde una temprana edad a realizar la actividad, así pues tenemos que el 87,5% de los sujetos tuvo el primer contacto con la actividad que luego ha desarrollado antes de los 18 años de edad, de esta manera solo tenemos un caso que empezó más tarde, después han ido desarrollándola y han alcanzado un momento donde siendo observados y juzgados según unos ítems, han obtenido las mejores puntuaciones. De los 8 sujetos seleccionados, 6 son de sexo femenino y 2 masculino, debemos tener en cuenta que el trabajo con el cuerpo y la danza, claros factores para la disciplina y la concienciación corporal, (como hemos corroborado claramente en los puntos anteriores y en el propio marco teórico), han sido históricamente relacionados con el sexo femenino, sea por la razón que fuere, pues no entra en el objeto de este estudio valorar afirmaciones de este calibre, en este caso han surgido así, pero necesitaríamos estudios más científicos sobre este hecho para considerar una relación de este tipo, si bien es cierto que observando las listas de matriculación del Conservatorio de Danza de la ciudad de Murcia en el año escolar 2013/14, observamos un 82,4% de sujetos femeninos frente al 17,6% de sujetos masculinos, podríamos lanzar este posible factor como motivo de este resultado. Ateniéndonos a nuestro estudio vemos que efectivamente el 75% de los sujetos han estudiado danza clásica en su formación y esto se traduce en 6 sujetos en total, frente al 25% que lo componen dos sujetos. Los 6 sujetos que han estudiado danza clásica son mujeres frente a los 2 hombres que nunca lo han hecho. Es evidente que la danza clásica es rigurosa en su ejecución y eso aporta destreza y disciplina, pero como venimos defendiendo también desde el marco teórico, en palabras de Duncan (2007) "La improvisación, es muy importante porque es la única forma en que se logra hacer aflorar la personalidad propia, lo que tiene que ver con nuestras experiencias vitales, con nuestra historia emocional." Por eso,

como impulsora junto con Martha Graham de los gérmenes de lo que hoy conocemos como danza contemporánea, observando los resultados de nuestros sujetos sobre su formación en danza contemporánea vemos que en el 62,5% de los casos sí la han tenido en su formación, es decir 5 sujetos, pero entre estos sí que hay un varón. La danza contemporánea libera al cuerpo de la rigidez y la exactitud de la clásica, nace a partir de ella pero la desencorseta. Aporta frescura y capacidad de juego con el cuerpo, "Te tienes que mantener abierto y alerta respecto a los impulsos que te motivan". Decía Graham (1991). Y tampoco debemos dejar pasar las palabras de Casini Ropa (1988) "Bajo la insignia de la danza libre convergen instancias liberarias y anti burguesas, una nueva cultura del cuerpo, la total conciencia a un derecho a la creatividad que interesa a la persona en cuanto ser humano, antes que artista".

Aunque para 7 de los 8 sujetos su finalidad es la escénica, sólo el 50% han tenido una formación específica teatral, incluyendo especialmente asignaturas de Interpretación, 3 de los 4 sujetos que estudiaron arte dramático lo hicieron en la rama de interpretación en el musical, y 1 en la rama de interpretación textual. En el currículo de Interpretación en el musical hay más asignaturas de danza y coreografía que en el de interpretación textual, que apenas hay una asignatura de danza en el primer curso de los cuatro que la conforman. En el grupo Drama del estudio había 22 sujetos de los cuales 12 eran de interpretación textual y 10 de interpretación musical, de esos 12 sólo uno ha entrado en el grupo de la submuestra B y 3 de los 10 que componían los de interpretación musical. Es evidente que el rango de valoración es mayor en los que estudian musical.

Valorando que el deporte es una herramienta de entrenamiento que puede ser de influencia positiva para la presencia escénica, tenemos que el 50% de los sujetos sí han realizado deportes colectivos de manera permanente en sus vidas, teniendo un rango de años que va desde 1 a 5. Y también un 50% de los sujetos suelen practicar running o carrera de fondo para su entrenamiento, aunque sólo el 25% hacen gimnasia como entrenamiento personal. Como venimos defendiendo, también el deportista debe acondicionar su cuerpo a un comportamiento diferente de la vida real, pues debe ser consciente de la claridad de sus esfuerzos y hacia dónde va dirigida la energía que emplea en ello, Oida

(2010) nos recuerda, “Realizas entrenamiento técnico para eliminar unos hábitos personales y hacer tus acciones más claras y sencillas.” Así que la disciplina deportiva también tiene su porcentaje de importancia de la adquisición de presencia, como dejan claros los resultados obtenidos.

En relación a los factores ambientales, debemos considerar meridianamente su influencia debido a los resultados cuantitativos de las tres preguntas dirigidas a valorar éstos. Consideramos que hay factores directos, que tienen que ver con la manera en la que desarrollan su actividad y factores indirectos que tienen que ver con la repercusión que esta actividad tiene en su núcleo personal, es decir, familia y amigos íntimos. Los factores directos dejan clara su relación con compañeros, lugar de estudio o desarrollo de la actividad y profesores, pedagogos o entrenadores que la conforman. La valoración ha sido entre 1 y 5, siendo 1 la respuesta más negativa y 5 la más positiva. Encontramos pues que, en términos de compañerismo, donde se incluye la calidad de la relación con los compañeros en general, el 50% la valora como “excelente”, un 25% como “muy buena” y otro 25% como “buena”. En cambio, a la hora de valorar la relación con la Escuela, Conservatorio o Universidad donde estudiaron obtenemos que un 62,5% consideran “muy buena” esta relación, un 25% la define como “buena” y un 12,5% como “excelente”. Como último factor ambiental tenemos la relación con el profesorado en términos generales, entendiendo que cada profesor es distinto, pero que en términos de aprendizaje global podemos hacer un balance más amplio de la formación recibida, así pues un 50% la califica como “muy buena”, un 25% la considera “excelente” y otro 25% como “buena”. Podemos considerar importante la relación con el otro y con contexto donde se desarrolla esa relación porque influye en el crecimiento artístico de cada uno, de esta manera cabe señalar que el 100% de los sujetos contó con el apoyo absoluto de sus familias. Nos decía Watson (2000) en relación a su experiencia como observador de los procesos de ensayos del Odin Teatret que “La investigación y el carácter procesal del entrenamiento generan un ciclo continuo de crecimiento y renovación, que es una fuente permanente de inspiración para los ensayos, producciones y la dramaturgia”.

CAPÍTULO VII. CONCLUSIONES

*“El movimiento es pensamiento, emoción, acción, expresión, dinamismo, espacio,
flujo”.*

Gordon Craig

CAPÍTULO VII. CONCLUSIONES

En función del análisis e interpretación de los resultados de investigación, podemos señalar las siguientes conclusiones:

1. Conclusiones respecto al concepto Presencia Escénica.

A la hora de conceptualizar y buscar atributos que definan y refuercen la presencia escénica, los expertos teóricos y prácticos convergen en una serie de conceptos que se resumen en:

- A. La presencia escénica requiere de una actividad física continuada encaminada a que el actor logre confianza con su cuerpo estableciendo una unidad psico-física, trabajándola a través de diferentes parámetros técnicos.
- B. La presencia escénica se muestra a través de un entrenamiento técnico específico para ser capaz de elaborar una construcción artificial técnica de un comportamiento en escena, independientemente de la disciplina, generando un comportamiento escénico de naturaleza extra cotidiana. Ese comportamiento escénico se consigue en base a un entrenamiento específico.
- C. El entrenamiento específico es fundamental para adquirir las herramientas que después nos van a permitir conseguir la técnica, y así saber manejar la energía entre lo que se siente y lo que se sabe controlar y mostrar. Esa técnica nos permite controlar las “lógicas pragmáticas” (lógicas de la acción en escena). Cuanto más dominio se tenga, cuantas más herramientas se cojan y practiquen, más posibilidad de adquirir presencia.
- D. La presencia escénica implica un comportamiento en escena basado en la absoluta concentración en lo que se está haciendo —estar en el presente—. Mediante este comportamiento, se alcanza la forma de componer la

manera de estar en el escenario y de transmitir una serie de informaciones, comunicando al espectador lo que se siente y lo que se sabe.

2. Conclusiones respecto al diseño y validación del instrumento de valoración de la presencia escénica:

Tras el proceso de construcción, refinamiento y estudio piloto, la hoja de observación ha sido validada bajo el respaldo del grupo de jueces expertos, ofreciendo además valores óptimos de fiabilidad para las dos pruebas (variación coreográfica e improvisación). Consecuentemente el instrumento diseñado, siendo el primero en su naturaleza en la bibliografía científica al respecto, puede utilizarse para la valoración de la presencia escénica en pruebas coreografiadas y de improvisación en intérpretes iniciados.

3. Conclusiones respecto evaluación de la Presencia Escénica en los grupos CAFD, DRAMA y CONSERVATORIO:

- A) Cuando la presencia escénica fue evaluada mediante la prueba de variación coreográfica, fue el grupo conservatorio el que obtuvo una mayor puntuación respecto a los otros dos grupos, acorde con la herramienta de observación validada, siendo estas diferencias significativas.
- B) Así mismo, en esta misma prueba de variación coreográfica, no se hallaron diferencias significativas entre el grupo CAFD y el grupo Drama.
- C) En la prueba de improvisación el grupo Conservatorio puntuó más alto pero no existieron diferencias significativas entre ningún grupo. Las mayores diferencias se dieron entre el grupo Conservatorio y el de CAFD, siendo las diferencias menores entre los grupos Conservatorio y Drama.

4. Respecto al análisis de los intérpretes seleccionados por su mayor presencia escénica en las pruebas de variación coreográfica e improvisación (muestra B), se ha podido extraer un perfil común respecto sus los antecedentes formativos y factores ambientales:

- A) Los intérpretes de mayor presencia en el estudio iniciaron su carrera a una temprana edad (menos de 16 años).
- B) Todos ellos poseen una experiencia de al menos ocho años, de entrenamiento en su especialidad: danza para los bailarines, teatro para los actores, y actrices y deporte para los deportistas.
- C) Los intérpretes de mayor presencia en el estudio se dedican a su especialidad profesionalmente.
- D) En relación a su entorno ambiental, todos ellos tienen una relación buena con la Escuela donde se formaron y han contado con el apoyo del entorno familiar e íntimo de manera determinante.

CAPÍTULO VIII. FUTURAS LÍNEAS DE INVESTIGACIÓN

“El niño que baila por su gusto, el borrego que retoza o el venado que juega, son unos seres felices y benditos, pero no son unos artistas. El artista es aquel que se atiene a una regla dura, con el fin de dispensarnos una alegría deliciosa.”

Ariane Mnouchkine

CAPÍTULO VIII. FUTURAS LÍNEAS DE INVESTIGACIÓN.

Como parte final del proceso y a raíz de los resultados y los procesos metodológicos empleados a lo largo de esta investigación, detectamos la necesidad de, proponer, marcar y ampliar para un futuro las siguientes líneas.

- Aplicación del instrumento de análisis de la presencia escénica en situaciones reales de interpretación, con público real.
- Valoración de la presencia escénica de sujetos de alto nivel profesional entre los diferentes estilos de danza (flamenco, clásico y contemporáneo).
- Evolución longitudinal de un grupo de sujetos iniciados una disciplina concreta, en primeros cursos de conservatorio de danza o escuela de arte dramático.
- Comparar la presencia escénica colectiva, a un grupo de sujetos durante la evolución de un proceso de creación, hasta la muestra o resultado con el público.

CAPÍTULO IX. BIBLIOGRAFÍA

"El movimiento no miente"

Marta Graham

CAPÍTULO IX. BIBLIOGRAFÍA

- Álvarez Torres, M. (2006). *Manual de planificación estratégica*. México, DF. Panorama.
- Aiken, L. (1980). Content Validity and Reliability of Single Items or Questionnaire. *Educational and Psychological Measurement*. London. M.C. Graw Hill.
- Angelini F. (1988). *Teatro e spettacolo nel primo novecento*. Roma: Cricot.
- Andreani, O. (1975). *Aptitud mental y rendimiento escolar*. Barcelona: Herder.
- Artaud A. (1978). *El teatro y su doble*. Barcelona. Pocket edhasa.
- Appia, A. (1975). *La obra de arte viviente*. Milán. Ferruccio Marotti.
- Azofra Márquez, MJ. (1999). Cuadernos metodológicos. Cuestionarios. Madrid. Centro de Investigaciones Sociológicas.
- Barba, E., Savarèse, N. (1990). *El arte secreto del actor. Diccionario de antropología teatral*. México. Escenología.
- Barba E. (1997) Teatro, soledad, oficio y revuelta. Buenos Aires. *Catálogos*.
- Barba, E. (1997). Palabras o Presencia. *Catálogos*. 17 (2), 93-99.
- Barba, E. (1990). La canoa de papel. Buenos Aires: *Catálogos*.
- Barba E. (1997). The hidden Master. *Mime journal*: 3, 32-35.
- Barba E. (2010). *Quemar la casa. Orígenes de un director*. Denmark: Biblioteca teatro laboratorio.
- Bardin, L. (2002). *Análisis de contenido*. Madrid: Akal.
- Berkeley A. (1997) University of California. Ubersfeld A. Semiótica teatral, Madrid, *Cátedra*. 13(2), 1-19.
- Biagini, M. (2001). Incontro all Università La Sapienza. *Cultura Teatrale*. 1, 22-28.
- Bogart, A. (2007). *Los puntos de vista escénicos*. Madrid: Abraham Celaya.

- Braun E.(1992) *El director y la escena. Del naturalismo a Grotowski*. Buenos Aires: Galerna.
- Brook,P. (1968). Grotowski, es único. *Royal Shakespeare Theatre Club*.3,13-17.
- Brook, P. (2001) *Más Allá del espacio vacío*. Barcelona: Alba
- Campo-Arias, A. (2014). Propiedades Psicométricas de una Escala: la Consistencia Interna. Recuperado de http://www.scielo.org.co/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0124-00642008000500015
- Casini Ropa, E(1988) *La danza e l'agitprop. I teatri-non-teatrali nella cultura tedesca del primo Novecento*.Bologna: Mulino.
- Carrerri ,R.(2011) Rastros. Training e historia de una actriz del Odin Teatret. *Biblioteca teatro laboratorio*.
- Carruthers, I., Takahashi, Y(2004). The Theatre of Tadashi Suzuki.*Cambridge University Press*.
- Craig, E.G. (1987). *El arte del teatro*.México: UNAMGECSA.
- Craig E.G(1995) *.El arte del teatro*. México. Grupo editorial Gaceta.
- Corbetta, P. (2003). *Metodología y técnicas de investigación social*. Madrid.McGraw-Hill.
- Cronbach, T. (1995). *Metodología para las investigaciones de alto impacto*. Londres.Thousand.
- Chejov,M.(1998). *El arte del actor. Principios técnicos para su formación*.México:Escenología.
- De Marinis, M.(1993). *Mimo e teatro nel novecento*. Roma:La casa Usher.
- De Marinis M.(1995) *.From Pre-expressivity to the dramaturgy of the performer*. Incorporated Knowledge. *Mime Journal*.45-46.
- De Marinis, M.(2004). *La parábola de Grotowski:el secreto del "novecento" teatral*.Buenos Aires:Galerna-Getea.

- De Marinis M.(2005). *Comprender el teatro. Lineamientos de una nueva teatrología*. Roma: Galerna.
- Decroux E.(1963) *Paroles sur le mime*. Ed. Gallimard.
- Duncan, I. (1963). *The dance in relation with tragedy*. New York:Theatre Arts Books.
- Duncan, I. (2007).*Mi vida*.Madrid:Losada.
- Duque Mesa F. (2010)Jerzy Grotowski en el teatro experimental colombiano: *la llegada de una "nueva" cultura teatral*.14,44-45.
- Erickson, K., Côtè, J., & Fraser-Thomas, J. (2007). Sport experiences, milestones, and educational activities asociated with high-performance coaches' development. *The Sport Psychologist*, 21(3), 302-316.
- Escurra, L. M. (1988). Cuantificación de la validez de contenido por criterio de jueces. *Psicología (PUCP)*, 6(1), 103-112.
- Fèral J.(2009) *Encuentros con el Teatro del Sol y Ariane Mnouchkine. Propuestas y trayectoria*. Paris:Artes del Sur.
- Foreman R. (2005).*Notes on my next project*: Netherlands:Zomboid..
- Fick,U.(2004).*Introducción a la investigación cualitativa*. Madrid:Morata.
Hotreview.org/articles/foremanonzomboid.htm.
- Gil,J.(1994). *Análisis de datos cualitativos*. PPU: Barcelona.
- Graham, M. (1991). *Blood Memory: An autobiography*. NYC: Doubleday.
- Grotowski, J. (1980). *Declaración de principios*.Barcelona. Tusquets.
- Grotowski, J. (1967). Theatre Laboratory. *The Drama Review*.35.3-7.
- Gerlac H.(2009) Jerzy Grotowski: el teatro como vehículo de búsqueda espiritual. *Autores. Teatro y artes escénicas*. 5(2), 16-18.
- Grotowski, J.(1970). *Hacia un teatro pobre*. México: Siglo XXI.
- Grotowski Jerzy.(1993). La técnica de la voz. *Máscara*. 11-12.

- Gilbert, W., Côté, J., & Mallett, C. (2006). Developmental pathways and activities of successful sport coaches. *International Journal of Sport Science and Coaching*, 1(1), 69-76.
- Hogue, R. (1988). Pina Bausch. *Historias del teatro danza*. Barcelona: Ultramar.
- Hopkins, Will G. (2009). *A New View of Statistics*. Recuperado de <http://www.sportsci.org/resource/stats/index.html> (consultado 22 de Marzo de 2014)
- Kramen, M.S. y A.R. Feinster (1981). Clinical Bioestadistics LIV. The biostatistics of concordance. *Clin. Pharmacol. Ther.* 111-123.
- Landis, F. & Koch, R. (1981). *Educational Data Mining: Applications and Trends*. México, DF. Alejandro Peña-Ayala.
- Laukvik J. (1985), *Historical Performance practice in Organ Playing*. London: Notherherf.
- Lecoq, J. (2003). *El cuerpo poético*. Barcelona: Alba Leigh
- López, J.G. (2013). Importancia y vigencia de Stanislavski. *Cultura*. 142, 1-5.
- Macara, A. (1985). Estudio da vivência do bailarino em cena: Relações com traços de personalidade e qualidades de interpretação artística Tese de Doutorado não publicada. Faculdade de Motricidade Humana, Universidade Técnica de Lisboa
- Masgrau Ll. (1995). *La dramaturgia del actor en el Odin Teatret*. Hostebro: Ista.
- Merleau-Ponty M. (2002). *The spatiality of one's own body and motility*. En *Phenomenology of Perception*. London. Routledge.
- Merleau-Ponty M. (1968) *The Visible and The Invisible: followed by working notes*, By Claude Lefort and Alphonso Lingis. *University Press*, Northwestern.
- Merino, C., y Livia, J. (2009). Intervalos de confianza asimétricos para el índice de validez de contenido: Un programa Visual Basic para la V de Aiken. *Anales de Psicología*. 25(1), 169-171.
- Maletic. (1987). *La teoría del espacio de Laban*. Londres: Galerna.

- Mnouchkine, A. (2010). *Encuentros con el teatro del sol y Arian Mnouchkine*. Buenos Aires: Artes del sur.
- Mnouchkine A.(2012). *El arte del presente*. Buenos Aires: Artes del Sur.
- Oida, Y. (2010). *El actor invisible*. Barcelona: Alba.
- Oida Y.(2008) .*Los trucos del actor*. Barcelona:Alba.
- Oida, Y.(2003) *Un actor a la deriva*. Buenos Aires:El milagro.
- Ortega, E., Jiménez, J. M., Palao, J. M., & Sainz de Baranda, P.(2008). Diseño y validación de un cuestionario para valorar las preferencias y satisfacciones en jóvenes jugadores de baloncesto. *Psicología del Deporte*.8(2), 39-58.
- Ósipovna, M. (1996). *El último Stanislavsky*. Madrid:Fundamentos.
- Pardo, A. & Ruiz Díaz, MA. (2002). SPSS 11. McGraw-Hill
- Pavis, P. (1998). *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*. Barcelona: Paidós.
- Pavis, P. (1997).Da Stanislavski a Wilson. Antología portatile sulla partitura. *Teatro Eurisiano*.3, 5-10.
- Pavis P. (2003).*Diccionario de teatro*. Barcelona. Paidós
- Pavis P.(2000) .*El análisis de los espectáculos*. Barcelona. Paidós.
- Perez, M^aM. (2008).El instrumento del intérprete en la danza.*Divulgación-investigación*.7, 7-9.
- Penfield, R. D., y Giacobbi, P. R. (2004). Appying a score confidence interval to Aiken's item contentrelevance index. *Measurement in Physical Education and Exercise Science*. 8(4), 213-225.
- Poyatos F.(1994). *La comunicación no verbal. La Cultura, lenguaje y conversación*. Editorial Istmo. Madrid.
- Pradier, J.M.(1994).*Eugenio Barba. Der Holstebroer Geist .» En: Tendencias Interculturales y práctica escénica. Introducción y notas Patrice Pavis y Guy Rosa*. México, Col. Escenología.
- Richards, T. (1993). *Al lavoro con Grotowski sulle azioni fisiche*. Milano: Ubulibri.
- Richards T.(2005) *Trabajar con Grotowski sobre las acciones físicas*. Barcelona .Amazon
- Richards ,T.(1995) *Stanilavski and Grotowski: The Connection. En At Work with Grotowski on Physical Actions*. London. Routledge.
- Ruffini, F. (1994). *El teatro del actor. Teoría y práctica del teatro hispánico*.

- California: Ista.*12-15
- Ruffini, F,Taviani, F. (1988). Antropología Teatral.*Gestos.*5, 9-32.
- Ruffini,F. (1995). Mime, the actor, action: The way of boxing. *Mime Journal.*23, 53, 55.
- Ruffini F.(1994) El teatro del actor. *Gestos.* 23-24
- Ruffini F.(1995) Mime, the actor, action: the way of boxing. Incorporated Knowledge. *Mime Journal.*5-7
- Ruiz & Salinero, (2012). *Psycho-social factors determining success in high performance triathlon: compared perception in the coach-athlete pair.* Perceptual & Motor Skills, 115 (3), 865-880.DOI: 10.2466/08.25.PMS.115.6
- Ruiz; Salinero & Sánchez (2008). *Valoración del perfil sociodemográfico en el triatleta: el ejemplo de Castilla-La Mancha. Nivel de implicación y entorno.* Apunts, 92(2), 5-14.
- Ruiz, B. (1998). El actor en el siglo XX.Bilbao.ArtezBlai. Sánchez, J. (1999). *Dramaturgias de la imagen.* Cuenca. Universidad de Castilla La mancha.
- Sarrazac, J.P.; Marcerau, P. (1999): Antoinie, l'invention de la mise en scène.*París, Actes-Sud Papiers .3,* 12-15.
- Stanislavski, C. (1968). *Un actor se prepara.* México.Constancia.
- Stanislavski,C.(1976). *La construcción del personaje.*Madrid.Aliana.
- Stanislavski, C. (1975). *El arte escénico.*México:Siglo Veintiuno.
- Stanislavski,K. (2009). *El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la encarnación.* Barcelona: Alba.
- Savarese, N. (1995). De la presencia del actor y su pre-expresividad.*Tablas.*3-4,20-23.
- Savarese N.(1994) Teatro entre Occidente y Oriente.*Apuntes.*107.
- Savarese N.(1992) *Teatro e spettacolo fra Oriente e Occidente.*Roma:Laterza
- Satizábal, C. (2011).Teatro y Presencia. Notas para una estética teatral en la época del espectáculo. *Tablas.* 13-1,85-123.
- Suárez Durán E.(1995) Nicola Savarese: De la presencia del actor y su pre-expresividad. *Tablas.*3-4.
- Suzuki T.(2009) The Project Muse: *Theatre Journal* -61,3.
- Suzuki T.(1993) The Way of Acting: The Theatre Writings of Tadashi Suzuki, Theatre Communications Group. *Theatre Journal* -61,3.

- Taviani, F. (1991). *Uomini di scena, uomini di libro. Introduzione alla letteratura teatrale del Novecento*. Milan: officina edizioni.
- Taviani F.(1986) L'energie del l'acteur comme premisses. *Revue Bouffonneries*. 15-16.
- Taviani F.(1979) *Odin Teatret. Reflections*. Denmark: Drama.
- Taviani F.(1994) LA improvisación en la Commedia dell'Arte: testimonios." *Quehacer teatral* 2. 12.
- Taviani, F.(2003) *El placer del camino que huye*. Cuba :Alarcos.
- Trastoy, B.(2009). Miradas críticas sobre el teatro postdramático. *Aisthesis*.46, 236-251.
- Taylor, S.J. & Bogdan, R. (1987). *Introducción a los métodos cualitativos*. Barcelona:ed.Paidós.
- Toepfer K. (1997) Empire of Ecstasy. *Nudity and movement in German body culture*. 1910-35.
- Valles, M.S.(2002). *Entrevistas cualitativas*. Madrid: CIS.
- Wagner R. (1987) *Selected letters of Richard Wagner*. Londres.
- Watson I. (1995). Reading the actor: performance, presence and the synesthetic. *Cambridge Journals*.11, 135-146.
- Watson, I.(2000). Performer Training: Developments Across Cultures (Contemporary Theatre Studies). *Mime Journal*.28, 7-10.

CAPÍTULO X. ANEXOS

Danzad, danzad, o estaréis perdidos.

Pina Bausch

ANEXO I. ENTREVISTA-EXPERTOS TEÓRICOS

Entrevista Cualitativa. Tesis - M Dolores Molina García.

A continuación realizaremos una breve introducción al entrevistado del objetos de estudio:

- Datos Sociodemográficos:
- Nombre.
- Teléfono.
- Correo electrónico.

PREGUNTAS

1. ¿Qué condiciones/virtudes consideras que ha de tener un buen intérprete?
2. Define qué es para ti la presencia en escena.
3. ¿De qué factores depende la presencia escénica? (quizá me haya respondido a esta pregunta en la anterior, en ese caso, sobre la marcha se podría reformular así: Entonces, de todo lo que me comentas, ¿me podrías concretar aquellos factores de los que depende tener una buena presencia en escena?)
4. ¿Piensas que una persona sin una preparación física y técnica puede mostrar presencia escénica?
5. Entonces, a la hora de definir la presencia escénica, ¿qué tanto por ciento piensas que corresponde a las cualidades que la persona trae consigo y qué tanto por ciento pertenecería a la preparación y entrenamiento enfocados a la interpretación?
6. ¿Conoces algún método para trabajar-entrenar la presencia? ¿Podría explicarlo brevemente?
7. Por último, me gustaría que añadieras cualquier otra aportación que consideres sobre la presencia del individuo en la escena.

ANEXO II. CUESTIONARIO DE APROXIMACIÓN PARA LOS EXPERTOS PRÁCTICOS.

Este documento forma parte de un estudio de investigación de la doctoranda Dña. M Dolores Molina García y su equipo de investigación en Danza y Artes del Movimiento de la UCAM. El objeto del estudio es analizar las cualidades de la presencia escénica, según antecedentes deportivos, personalidad, metodología de enseñanza aplicada y método de entrenamiento específico actoral, para ello queremos elaborar una hoja de observación en la que aparezcan las cualidades de la Presencia Escénica y así, observando a los sujetos de estudio en un teatro podamos medir de alguna manera la Presencia.

Todos los datos que se solicitan en el cuestionario únicamente serán tratados por el investigador principal, por lo que el anonimato será mantenido en todo momento.

Tu sinceridad dará significado a nuestra investigación.

Datos de la investigadora: M Dolores Molina García

E-mail: marilomolina@gmail.com

Tlf: 0034-667-686-129

Su colaboración nos permitirá elaborar una hoja de observación para la presencia escénica en dos situaciones diferentes:

1. Observar la presencia escénica en una persona que representa una variación coreográfica aprendida muy sencilla inspirada en la técnica limón y con duración de 1.30segundos.

2. Observar la presencia escénica en una persona que representa un ejercicio de improvisación donde las pautas que se les dará al sujeto serán las siguientes: entrar a escena-caminar-sentarse-mirar al público-salir de escena), es un ejercicio donde lo que se busca es que simplemente se desplacen por el espacio de la manera más natural posible, como una presentación al público de ellos mismos, sin hacer nada más.

Lo que necesito de usted es que responda a las siguientes preguntas:

- Como espectador/a y crítico/a, indique en qué aspectos objetivables se fija para decidir si una persona en escena tiene presencia o no en la primera situación (variación coreográfica):
(Indique tantos aspectos como crea necesarios)
- Como espectador/a y crítico/a, indique en qué aspectos objetivables se fija para decidir si una persona en escena tiene presencia o no en la segunda situación (improvisación de predominio estático). Los aspectos pueden repetirse respecto al anterior punto (indique tantos aspectos como crea necesarios):
- Defina lo que para usted es la Presencia Escénica:

Sobre usted:

Nombre: _____

E-mail: _____ Tlf: _____

Fecha de nacimiento: _____

Estudios (licenciado/diplomado en...; conservatorio...): _____

Profesión: _____

¿Cuántos años lleva como intérprete en alguna de las siguientes modalidades?

Danza: _____ años.

Teatro: _____ años.

Otras (indicar cuál _____): _____ años.

Años de experiencia como director, coreógrafo o profesor en danza o teatro*:

	Años	Puesto
Danza		<input type="checkbox"/> Director <input type="checkbox"/> Coreógrafo <input type="checkbox"/> Profesor <input type="checkbox"/> Otros (_____)
Teatro		<input type="checkbox"/> Director <input type="checkbox"/> Coreógrafo <input type="checkbox"/> Profesor <input type="checkbox"/> Otros (_____)
Otras _____		<input type="checkbox"/> Director <input type="checkbox"/> Coreógrafo <input type="checkbox"/> Profesor <input type="checkbox"/> Otros (_____)

***Poner en negrita u otro color lo que proceda**

Muchísimas gracias anticipadas por su generosa ayuda.

PD: al término del proyecto se enviará a todos los colaboradores un informe con los principales hallazgos del estudio.

ANEXO III. RESUMEN DE LOS 24 ITEMS RECOGIDOS DEL MAIL A LOS JUECES EXPERTOS-PRIMER BORRADOR.

Querido Participante en nuestro estudio de investigación, nos disponemos a validar una hoja de observación para valorar la presencia en escena. Llevamos bastantes meses en esta tarea y hemos llegado a una última fase en la cual necesitamos contar contigo en calidad de revisor experto. Necesitamos un último filtro para poder acotar con qué ítems nos quedamos definitivamente para el estudio.

Te adjunto el cuestionario para que señales con un "X" lo que te parece cada uno de los ítems que hemos seleccionado.

Es muy rápido de contestar y tu opinión nos ayudaría muchísimo para poder continuar.

Muchísimas Gracias.

M Dolores Molina García

Mayo, 2011

Ítemes	Muy importante	Importante	Importancia moderada	Poco importante	Nada importante
Poder expresivo					
Llena el espacio					
Armonía					
Concentración					
Seguridad					
Estar en el momento presente					
Cautivar					
Generosidad					
Comodidad					
Personalidad					
Fluir					
Organicidad					
Estado de alerta					
Limpieza y precisión					
Es capaz de dar vida al escenario					
Transmite calma interior					
Escucha al resto de sus compañeros					
Conexión con la tierra					
Equilibrio interior/exterior					
Relación con el público					
Intuición					
Nos hace llegar su energía					
Lleva al público a otra dimensión y espacio					
Se ve al ser humano no al personaje o actor/danzante					

ANEXO IV. HOJA DE OBSERVACIÓN DEL ESTUDIO PILOTO-SEGUNDO BORRADOR.

HOJA DE OBSERVACIÓN DE LA PRESENCIA ESCÉNICA - Tesis Doctoral. Dña. Mariló Molins 

Valore cada uno de los siguientes rasgos de presencia escénica de 0 a 3

0=no se aprecia; 1=se aprecia levemente; 2=se aprecia bien; 3=se aprecia con mucha claridad



SUJETO Nº:											
Nº ítem		Var.	Impro								
1	Poder expresivo										
2	Llena el espacio										
3	Concentración										
4	Seguridad										
5	Estar en el momento presente										
6	Cautivar										
7	Fluir										
8	Organicidad										
9	Estado de alerta										
10	Limpieza y precisión										
11	Es capaz de dar vida al escenario										
12	Relación con el público										
13	Nos hace llegar su energía										

OBSERVACIONES:

ANEXO V. ANOVA

RESUMEN (se ha calculado la media de las medias de cada observador)	
OBSERVADOR	MEDIA
2	1,90
3	1,02
1	1,09
4	0,92

Variable dependiente	(I) Observador	(J) Observador	Diferencia de medias (I-J)	Error típico	Sig.	Intervalo de confianza al 95%	
						Límite superior	Límite inferior
i1	1	2	-,750	,299	,070	-1,54	,04
		3	,375	,383	,762	-,64	1,39
		4	,313	,299	,724	-,48	1,11
	2	1	,750	,299	,070	-,04	1,54
		3	1,125(*)	,383	,025	,11	2,14
		4	1,063(*)	,299	,004	,27	1,86
	3	1	-,375	,383	,762	-1,39	,64
		2	-1,125(*)	,383	,025	-2,14	-,11
		4	-,063	,383	,998	-1,08	,95
	4	1	-,313	,299	,724	-1,11	,48
		2	-1,063(*)	,299	,004	-1,86	-,27
		3	,063	,383	,998	-,95	1,08
i2	1	2	-1,000(*)	,304	,010	-1,81	-,19

		3	,143	,389	,983	-,89	1,18
		4	,000	,309	1,000	-,82	,82
2		1	1,000(*)	,304	,010	,19	1,81
		3	1,143(*)	,389	,025	,11	2,18
		4	1,000(*)	,309	,011	,18	1,82
3		1	-,143	,389	,983	-1,18	,89
		2	-1,143(*)	,389	,025	-2,18	-,11
		4	-,143	,393	,983	-1,19	,90
4		1	,000	,309	1,000	-,82	,82
		2	-1,000(*)	,309	,011	-1,82	-,18
		3	,143	,393	,983	-,90	1,19
i3	1	2	-1,188(*)	,284	,001	-1,94	-,43
		3	-,143	,364	,979	-1,11	,82
		4	,067	,289	,996	-,70	,83
	2	1	1,188(*)	,284	,001	,43	1,94
		3	1,045(*)	,364	,030	,08	2,01
		4	1,254(*)	,289	,000	,49	2,02
	3	1	,143	,364	,979	-,82	1,11
		2	-1,045(*)	,364	,030	-2,01	-,08
		4	,210	,367	,941	-,77	1,19
	4	1	-,067	,289	,996	-,83	,70
		2	-1,254(*)	,289	,000	-2,02	-,49
		3	-,210	,367	,941	-1,19	,77
i4	1	2	-1,125(*)	,285	,001	-1,88	-,37
		3	-,205	,365	,943	-1,18	,77
		4	,071	,290	,995	-,70	,84
	2	1	1,125(*)	,285	,001	,37	1,88
		3	,920	,365	,069	-,05	1,89
		4	1,196(*)	,290	,001	,43	1,97

i5	3	1	,205	,365	,943	-,77	1,18
		2	-,920	,365	,069	-1,89	,05
		4	,276	,369	,877	-,70	1,26
	4	1	-,071	,290	,995	-,84	,70
		2	-1,196(*)	,290	,001	-1,97	-,43
		3	-,276	,369	,877	-1,26	,70
	1	2	-,813(*)	,250	,011	-1,48	-,15
		3	,455	,320	,492	-,40	1,31
		4	,379	,254	,449	-,30	1,05
	2	1	,813(*)	,250	,011	,15	1,48
		3	1,268(*)	,320	,001	,42	2,12
		4	1,192(*)	,254	,000	,52	1,87
3	1	-,455	,320	,492	-1,31	,40	
	2	-1,268(*)	,320	,001	-2,12	-,42	
	4	-,076	,324	,995	-,94	,78	
4	1	-,379	,254	,449	-1,05	,30	
	2	-1,192(*)	,254	,000	-1,87	-,52	
	3	,076	,324	,995	-,78	,94	
i6	1	2	-,875(*)	,298	,025	-1,67	-,08
		3	-,143	,382	,982	-1,16	,87
		4	,067	,303	,996	-,74	,87
	2	1	,875(*)	,298	,025	,08	1,67
		3	,732	,382	,234	-,28	1,75
		4	,942(*)	,303	,016	,14	1,75
	3	1	,143	,382	,982	-,87	1,16
		2	-,732	,382	,234	-1,75	,28
		4	,210	,386	,948	-,82	1,24
	4	1	-,067	,303	,996	-,87	,74
		2	-,942(*)	,303	,016	-1,75	-,14

		3		-210	,386	,948	-1,24	,82
i7	1	2		-1,250(*)	,344	,004	-2,16	-,34
		3		-,268	,441	,929	-1,44	,90
		4		-,125	,344	,983	-1,04	,79
		1		1,250(*)	,344	,004	,34	2,16
2	3		,982	,441	,130	-,19	2,15	
	4		1,125(*)	,344	,010	,21	2,04	
	1		,268	,441	,929	-,90	1,44	
3	2		-,982	,441	,130	-2,15	,19	
	4		,143	,441	,988	-1,03	1,31	
	1		,125	,344	,983	-,79	1,04	
4	2		-1,125(*)	,344	,010	-2,04	-,21	
	3		-,143	,441	,988	-1,31	1,03	
	1		-1,188(*)	,311	,002	-2,02	-,36	
	3		-,250	,381	,913	-1,26	,76	
i8	1	4		,286	,322	,812	-,57	1,14
		1		1,188(*)	,311	,002	,36	2,02
		3		,938	,381	,079	-,08	1,95
		4		1,473(*)	,322	,000	,62	2,33
2	1		,250	,381	,913	-,76	1,26	
	2		-,938	,381	,079	-1,95	,08	
	4		,536	,390	,522	-,50	1,57	
3	1		-,286	,322	,812	-1,14	,57	
	2		-1,473(*)	,322	,000	-2,33	-,62	
	3		-,536	,390	,522	-1,57	,50	
	1		-,938(*)	,288	,011	-1,70	-,17	
i9	1	3		-,125	,339	,983	-1,03	,78
		4		-,048	,304	,999	-,86	,76
		1		,938(*)	,288	,011	,17	1,70

		3	,813	,339	,091	-,09	1,71
		4	,889(*)	,304	,026	,08	1,70
	3	1	,125	,339	,983	-,78	1,03
		2	-,813	,339	,091	-1,71	,09
		4	,077	,353	,996	-,86	1,01
	4	1	,048	,304	,999	-,76	,86
		2	-,889(*)	,304	,026	-1,70	-,08
		3	-,077	,353	,996	-1,01	,86
i10	1	2	-1,250(*)	,300	,001	-2,05	-,45
		3	-,521	,353	,460	-1,46	,42
		4	-,188	,305	,927	-1,00	,62
	2	1	1,250(*)	,300	,001	,45	2,05
		3	,729	,353	,178	-,21	1,67
		4	1,063(*)	,305	,005	,25	1,87
	3	1	,521	,353	,460	-,42	1,46
		2	-,729	,353	,178	-1,67	,21
		4	,333	,357	,788	-,62	1,28
	4	1	,188	,305	,927	-,62	1,00
		2	-1,063(*)	,305	,005	-1,87	-,25
		3	-,333	,357	,788	-1,28	,62
i11	1	2	-1,125(*)	,317	,005	-1,97	-,28
		3	,179	,406	,971	-,90	1,26
		4	-,117	,322	,984	-,97	,74
	2	1	1,125(*)	,317	,005	,28	1,97
		3	1,304(*)	,406	,012	,22	2,38
		4	1,008(*)	,322	,015	,15	1,86
	3	1	-,179	,406	,971	-1,26	,90
		2	-1,304(*)	,406	,012	-2,38	-,22
		4	-,295	,410	,889	-1,39	,80

i12	4	1	,117	,322	,984	-,74	,97
		2	-1,008(*)	,322	,015	-1,86	-,15
		3	,295	,410	,889	-,80	1,39
	1	2	-,938(*)	,301	,016	-1,74	-,14
		3	,482	,386	,599	-,54	1,51
		4	-,242	,306	,859	-1,06	,57
	2	1	,938(*)	,301	,016	,14	1,74
		3	1,420(*)	,386	,003	,39	2,45
		4	,696	,306	,118	-,12	1,51
	3	1	-,482	,386	,599	-1,51	,54
		2	-1,420(*)	,386	,003	-2,45	-,39
		4	-,724	,390	,260	-1,76	,31
i13	4	1	,242	,306	,859	-,57	1,06
		2	-,696	,306	,118	-1,51	,12
		3	,724	,390	,260	-,31	1,76
	1	2	-1,063(*)	,261	,001	-1,75	-,37
		3	-,361	,276	,561	-1,09	,37
		4	-,250	,261	,774	-,94	,44
	2	1	1,063(*)	,261	,001	,37	1,75
		3	,702	,276	,063	-,03	1,43
		4	,813(*)	,261	,015	,12	1,50
	3	1	,361	,276	,561	-,37	1,09
		2	-,702	,276	,063	-1,43	,03
		4	,111	,276	,978	-,62	,84
4	1	,250	,261	,774	-,44	,94	
	2	-,813(*)	,261	,015	-1,50	-,12	
	3	-,111	,276	,978	-,84	,62	

* La diferencia de medias es significativa al nivel .

**ANEXO VI. HOJA OBSERVACIÓN DEFINITIVA-ESTUDIO DE CAMPO
(5 ITEMS).**

Valore cada uno de los siguientes rasgos de presencia escénica de 0 a 3

0=no se aprecia; 1=se aprecia levemente; 2=se aprecia bien; 3=se aprecia con mucha claridad

SUJETO N°:											
N° ítem		Var.	Impro								
1	Pre-expresividad										
2	Concentración, estado de alerta										
3	Da vida y llena el espacio										
4	Organicidad.										
5	Relación con el público										

DEFINICIONES ITEMS

- 1. Pre-expresividad.** Tiene un punto de partida que nos atrae. Su sola aparición nos hace reaccionar. Nos interesa.
- 2. Concentración, estado de alerta.** Está conectado con lo que hace, no pasa por encima del movimiento, está comprometido en sus acciones. Es limpio y preciso, está entregado en todo momento, es generoso en la amplitud de sus movimientos, quiere compartir sus sentimientos con el público no trabaja para sí mismo, Está en un constante estado de alerta, existe una escucha que le prepara para reaccionar a lo que sucede en la escena, nos hace llegar su energía.

- 3. Da Vida y llena el espacio.** Gran capacidad de dar vida al espacio escénico, dotándolo de significado junto con los elementos que hay en él, llevando así al público a vislumbrar un espacio distinto, tiene un gran poder expresivo y creatividad.
- 4. Organicidad.** En la simplicidad de las acciones nos hace vibrar, sentimos que es de verdad todo su ser, vemos a un ser humano en escena no un actor/danzante, hace todo de forma natural, manteniendo un estado de equilibrio interior y exterior, sus movimientos fluidos y orgánicos nos cautivan.
- 5. Relación con el público.** Tiene en cuenta que existe un público al que tiene que comunicar algo, controla la información que transmite su cuerpo.

FACTOR 1 Pre- expresividad	FACTOR 2 Concentración, estado de alerta	FACTOR 3 Da Vida y llena el espacio.	FACTOR 4 Organicidad	FACTOR 5 Relación con el público.
Fisicalidad atrayente	Está en el momento presente	Poder expresivo	Fluidez	Tiene en cuenta el público para comunicar
Punto de partida bueno	Limpieza y precisión.	Creatividad	Cautivación	Controla lo que transmite
Nos interesa	Comparte con el público no trabaja para sí mismo, transmite su energía	Seguridad	Mantiene equilibrio interior/ exterior Natural	
Entra con decisión psíquica y física	Capacidad de entrega y generoso en la amplitud de sus movimientos	Proyecta en el espacio y nos hace viajar	Se ve a un ser humano no al actor/danzante	

ANEXO VII. ENTREVISTA SUBMUESTRA B**CUESTIONARIO DE ANTECEDENTES DEPORTIVOS, ESCÉNICOS Y
TRAYECTORIA VITAL**

El presente cuestionario forma parte de un estudio de investigación de la doctoranda Dña. M Dolores Molina García y de su equipo de investigación en Artes escénicas de la UCAM. Con él se persigue conocer los deportes que has practicado hasta la actualidad, la formación escénica que has recibido a nivel cuantitativo y cualitativo ó experiencia y tu trayectoria vital

Todos los datos que se solicitan en el cuestionario únicamente serán tratados por el investigador principal, por lo que el anonimato será mantenido en todo momento.

Tu sinceridad dará significado a nuestra investigación.

Datos de la investigadora:

Nombre: M Dolores Molina García

E-mail: marilomolina@gmail.com Tlf: 667686129

CONSENTIMIENTO INFORMADO DEL PARTICIPANTE:

D./Dña. _____ con DNI/ Pasaporte

-
3. He sido informado debidamente sobre los objetivos y procedimientos del estudio por parte de la investigadora principal o investigadores ayudantes.
 4. He tenido oportunidad de efectuar preguntas sobre el estudio y he recibido respuestas satisfactorias.
 5. Entiendo que la participación es voluntaria.
 6. Entiendo que puedo abandonar el estudio cuando lo desee.
 7. También he sido informado/a de forma clara, precisa y suficiente del

tratamiento de los datos personales que se contienen en este consentimiento y en la ficha o expediente que se abra para la investigación:

- 1.1. Estos datos serán tratados y custodiados con respeto a mi intimidad y a la vigente normativa de protección de datos.
- 1.2. Sobre estos datos me asisten los derechos de acceso, rectificación, cancelación y oposición que podré ejercitar mediante solicitud ante el investigador responsable, en la dirección de contacto que figura en este documento.

8. Declaro que he leído y conozco el contenido del presente documento, comprendo los compromisos que asumo y los acepto expresamente. Y, por ello, firmo este consentimiento informado de forma voluntaria para MANIFESTAR MI DESEO DE PARTICIPAR EN ESTE ESTUDIO DE INVESTIGACIÓN SOBRE: "Cualidades determinantes de la presencia escénica", hasta que decida lo contrario. Al firmar este consentimiento no renuncio a ninguno de mis derechos. Recibiré una copia de este consentimiento para guardarlo y poder consultarlo en el futuro.

Firma:

Fecha:

1. CUESTIONARIO DE ANTECEDENTES DEPORTIVOS

A) Datos personales:

NOMBRE _____

APELLIDOS: _____

EDAD EN AÑOS:

FECHA DE NACIMIENTO

(día/mes/año):

____/____/____

LOCALIDAD DE NACIMIENTO:

SEXO: hombre mujer

ALTURA: _____m. PESO:

_____Kg.

Teléfono _____

Mail:

_____@_____

B) Formación académica:

1. Estudios que has cursado o estás cursando en la actualidad: (curso: ___)

2. ¿Has cursado o cursas en la actualidad algún tipo de formación escénica (conservatorio/escuela de arte dramático...)? Si No

Tipo de formación: _____ (curso: ___)

C) Antecedentes escénicos:

1. ¿HAS REALIZADO ALGUNA ACTIVIDAD ORIENTADA A LA DANZA Y/O EL TEATRO? Si No (pasa al apartado D)

En caso de SI, Indica tu nivel en la siguiente tabla según esta valoración:

Vocacional 1:	Formación básica, con o sin experiencia en alguna actuación en público.
Vocacional 2:	Formación avanzada y <u>no oficial</u> recibida a través de cursos, festivales de danza o talleres intensivos y/o autodidacta (tienes o éstas en una compañía).
Vocacional 3:	Vocacional con <u>formación académica oficial</u> (puedes elegir esta opción si estudias Arte Dramático / Danza en el Conservatorio, o si formas o has formado parte de alguna compañía de teatro/danza al menos durante un año).
Profesional:	Perteneces o participas en una compañía y vives solo de eso.

2. Indica en la siguiente tabla el tipo de actividad realizada en el pasado:

<ul style="list-style-type: none"> • Danza clásica • Danza contemporánea • Teatro • Clown • Danza española • Otras, indicar cuál: 		De ____ a ____ años	<ul style="list-style-type: none"> • 1 día/semana • 2 días/semana • 3 días/semana __ días semana	Mañana De__:_ a__:_ Tarde De__:_ a__:_ Noche De__:_ a__:_ 	<ul style="list-style-type: none"> • Vocaciona 11 • Vocaciona 12 • Vocaciona 13 • Profesiona 1
<ul style="list-style-type: none"> • Danza clásica • Danza contemporánea • Teatro • Clown • Danza española • Otras, indicar cuál: 		De ____ a ____ años	<ul style="list-style-type: none"> • 1 día/semana • 2 días/semana • 3 días/semana __ días semana	Mañana De__:_ a__:_ Tarde De__:_ a__:_ Noche De__:_ a__:_ 	<ul style="list-style-type: none"> • Vocaciona 11 • Vocaciona 12 • Vocaciona 13 • Profesiona 1

<ul style="list-style-type: none"> • Danza clásica • Danza contemporánea • Teatro • Clown • Danza española • Otras, indicar cuál: 		De ____ a ____ años	<ul style="list-style-type: none"> • 1 día/semana • 2 días/semana • 3 días/semana ____ días semana	Mañana De__:_ a__:_ Tarde De__:_ a__:_ Noche De__:_ a__:_ 	<ul style="list-style-type: none"> • Vocaciona 11 • Vocaciona 12 • Vocaciona 13 • Profesiona 1
---	--	------------------------	--	---	--

3. Indica en la siguiente tabla las actividades artísticas que realizas en la actualidad:

Formación Escénica y Experiencia	Frecuencia semanal	Horas al día	Nivel
----------------------------------	--------------------	--------------	-------

<ul style="list-style-type: none"> • Danza clásica • Danza contemporánea • Teatro • Clown • Danza española • Otras, indicar cuál: 	<ul style="list-style-type: none"> • 1 día/semana • 2 días/semana • 3 días/semana __días semana 	<p>Mañana</p> <p>De__:__</p> <p>a__:__</p> <p>Tarde</p> <p>De__:__</p> <p>a__:__</p> <p>Noche De__:__</p> <p>a__:__</p>	<ul style="list-style-type: none"> • Vocacional 1 • Vocacional 2 • Vocacional 3 • Profesional
<ul style="list-style-type: none"> • Danza clásica • Danza contemporánea • Teatro • Clown • Danza española • Otras, indicar cuál: 	<ul style="list-style-type: none"> • 1 día/semana • 2 días/semana • 3 días/semana __días semana 	<p>Mañana</p> <p>De__:__</p> <p>a__:__</p> <p>Tarde</p> <p>De__:__</p> <p>a__:__</p> <p>Noche De__:__</p> <p>a__:__</p>	<ul style="list-style-type: none"> • Vocacional 1 • Vocacional 2 • Vocacional 3 • Profesional
<ul style="list-style-type: none"> • Danza clásica • Danza contemporánea • Teatro • Clown • Danza española • Otras, indicar cuál: 	<ul style="list-style-type: none"> • 1 día/semana • 2 días/semana • 3 días/semana __días semana 	<p>Mañana</p> <p>De__:__</p> <p>a__:__</p> <p>Tarde</p> <p>De__:__</p> <p>a__:__</p> <p>Noche De__:__</p> <p>a__:__</p>	<ul style="list-style-type: none"> • Vocacional 1 • Vocacional 2 • Vocacional 3 • Profesional

<ul style="list-style-type: none"> • Danza clásica • Danza contemporánea • Teatro • Clown • Danza española • Otras, indicar cuál: 	<ul style="list-style-type: none"> • 1 día/semana • 2 días/semana • 3 días/semana __días semana 	Mañana De__:__ a__:__ Tarde De__:__ a__:__ Noche De__:__ a__:__	<ul style="list-style-type: none"> • Vocacional 1 • Vocacional 2 • Vocacional 3 • Profesional
<ul style="list-style-type: none"> • Danza clásica • Danza contemporánea • Teatro • Clown • Danza española • Otras, indicar cuál: 	<ul style="list-style-type: none"> • 1 día/semana • 2 días/semana • 3 días/semana __días semana 	Mañana De__:__ a__:__ Tarde De__:__ a__:__ Noche De__:__ a__:__	<ul style="list-style-type: none"> • Vocacional 1 • Vocacional 2 • Vocacional 3 • Profesional

4. ¿Cuántas veces has actuado ante un público?: _____

1.1. N^o de actuaciones formando parte de una compañía: _____.

Modalidad: Danza Teatro Otras (indicar cual: _____)

4.2. N^o de actuaciones en muestras de trabajos de clase, fin de curso, galas, etc: _____.

Modalidad: Danza Teatro 1Otras (indicar cual: _____)

D) Antecedentes deportivos

- Indica en la siguiente tabla los deportes o tipo de ejercicio físico practicados en el pasado:

Deporte	Años de Práctica	Edades en las que se practico	Frecuencia semanal	Horas al día	Nivel (mirar pie tabla)
		De ____ a ____ años	<ul style="list-style-type: none"> • 1 día/semana • 2 días/semana • 3 días/semana __ días semana 		<ul style="list-style-type: none"> • Recreativo • Competitivo • Alto nivel
		De ____ a ____ años	<ul style="list-style-type: none"> • 1 día/semana • 2 días/semana • 3 días/semana __ días semana 		
		De ____ a ____ años	<ul style="list-style-type: none"> • 1 día/semana • 2 días/semana • 3 días/semana __ días semana 		
		De ____ a ____ años	<ul style="list-style-type: none"> • 1 día/semana • 2 días/semana • 3 días/semana __ días semana 		
		De ____ a ____ años	<ul style="list-style-type: none"> • 1 día/semana • 2 días/semana • 3 días/semana __ días semana 		

RECREATIVO: Mi objetivo principal es pasar un buen rato y/o cuidar mi salud mediante el deporte u otras actividades físicas. Esporádicamente puedo participar en alguna competición popular o local.

COMPETITIVO: Entreno regularmente a nivel aficionado y planifico mis sesiones para preparar competiciones populares y mejorar mi condición física para obtener buenos resultados dentro de mis posibilidades.

ALTO NIVEL: Mi objetivo es el alto rendimiento en mi deporte. Me dirige un entrenador y planifica rigurosamente el entrenamiento. Dedico muchas horas a entrenar todos o casi todos los días de la semana y tengo o puedo optar a una beca para deportistas.

-
- Indica en la siguiente tabla los deportes o tipo de ejercicio físico que practicas en la actualidad:

Deporte	Frecuencia semanal	Horas al día	Nivel (mirar pie de tabla)
	<ul style="list-style-type: none"> • 1 día/semana • 2 días/semana • 3 días/semana __días semana 		
	<ul style="list-style-type: none"> • 1 día/semana • 2 días/semana • 3 días/semana __días semana 		

	<ul style="list-style-type: none"> • 1 día/semana • 2 días/semana • 3 días/semana __ días semana 		
	<ul style="list-style-type: none"> • 1 día/semana • 2 días/semana • 3 días/semana __ días semana 		
	<ul style="list-style-type: none"> • 1 día/semana • 2 días/semana • 3 días/semana __ días semana 		

RECREATIVO: Mi objetivo principal es pasar un buen rato y/o cuidar mi salud mediante el deporte u otras actividades físicas. Esporádicamente puedo participar en alguna competición popular o local.

COMPETITIVO: Entreno regularmente a nivel aficionado y planifico mis sesiones para preparar competiciones populares y mejorar mi condición física para obtener buenos resultados dentro de mis posibilidades.

ALTO NIVEL: Mi objetivo es el alto rendimiento en mi deporte. Me dirige un entrenador y planifica rigurosamente el entrenamiento. Dedico muchas horas a entrenar todos o casi todos los días de la semana y tengo o puedo optar a una beca para deportistas.

A continuación se presentan una serie de preguntas relacionadas con tu formación y circunstancias personales y familiares. Contesta, por favor, indicando lo que proceda:

E. Circunstancias y personas que influyeron en la iniciación de tu disciplina.

1. ¿De qué modo comenzaste la práctica?

- En un centro escolar
- En un club deportivo
- En las escuelas de danza privadas.
- En las escuelas deportivas municipales
- Por libre
- En el conservatorio profesional de danza
- De _____ otras _____ maneras _____ (dilas)

2.a ¿En el periodo en el que te iniciaste, dispusiste de instalaciones para ensayos o entrenamientos? o Si o No

2.b En caso afirmativo ¿Qué tipo de instalaciones eran?

- Escolares
- Municipales
- De un Club
- Escuelas de danza
- Conservatorio profesional de danza
- Otras (Especificar: _____)

2.c. ¿Eran adecuadas? En caso negativo explicar brevemente

- Si
- No (Explicar)

2.d. Las necesidades de material / instalaciones que requiere la participación en danza-teatro ó técnica deportiva¿Supuso una dificultad para que te iniciaras en esto? En caso afirmativo explicar brevemente

- No
- Si (explicar)

3. De quién partió la iniciativa para comenzar a hacer danza-teatro ó técnica deportiva PUEDES SEÑALAR MÁS DE UNA OPCIÓN.

- De ti mismo
- De tus Padres
- De otros familiares (Especificar)
- De algún amigo
- De algún profesor
- De algún entrenador
- De tu pareja
- De otras personas (Especificar)

4. Desde tu punto de vista personal, aparte de ti mismo ¿Qué persona o personas influyeron más para que iniciaras esta práctica? PUEDES SEÑALAR MÁS DE UNA OPCIÓN.

- Tus Padres
- Otros familiares (Especificar)
- Algún amigo
- El grupo de amigos
- Algún profesor
- Algún entrenador
- Tu pareja
- Nadie en concreto
- Otras personas (Especificar)

5. Desde tu punto de vista personal ¿Qué fue lo que más te motivo para iniciarte en la danza-teatro o técnica deportiva? (Describir brevemente)

6. Desde tu punto de vista personal, aparte de ti mismo ¿Qué persona o personas influyeron más para que continuaras y te afianzaras en la práctica ¿ PUEDES SEÑALAR MÁS DE UNA OPCIÓN.

- Tus Padres
- Otros familiares (Especificar)

- Algún amigo
- El grupo de amigos
- Algún profesor
- Algún entrenador
- Tu pareja
- Nadie en concreto
- Otras personas (Especificar)

7. Teniendo en cuenta que el entrenamiento de una técnica específica es algo muy exigente y en ocasiones poco reconocido, ¿Qué es lo que más te motiva para continuar entrenando día a día?

8. ¿A qué edad y por qué circunstancia o motivaciones decidiste prestar atención y dedicación a tu disciplina para dedicarte de manera profesional, es decir, entrar en la Escuela, Conservatorio Grado Medio, Compañía, Club Federado? (Exponer brevemente)

Edad: _____ años

Circunstancia / motivaciones:

9. Desde que te iniciaste en esta práctica escénica o deportiva ¿Ha habido algún momento en el que has estado a punto de abandonarlo? En caso afirmativo explicar brevemente las circunstancias que te llevaron a este planteamiento.

- No
- Si (explicar)

Expresa tu grado de satisfacción y el trato con:

	Excelente	Bueno	Sin trato	Malo	Muy malo
- Tus compañeros/as de ensayo.....					
- Tu entrenador.....					
- Tu Escuela.....					
- La Club.....					

10. Aspiraciones profesionales y laborales en el futuro

10.1. Profesión deseada:

MUCHAS GRACIAS POR TU COLABORACIÓN

ANEXO VIII. VALIDACIÓN DEL CONTENIDO DE LA ENTREVISTA

Valoración del contenido de la entrevista realizada a la Submuestra-B

Para continuar con nuestro estudio de investigación relacionado directamente con mi Tesis Doctoral, necesitamos realizar una entrevista estructurada en retrospectiva sobre antecedentes deportivos, escénicos y trayectoria vital, en la que al sujeto se le guiará sobre la base de un esquema estructurado de preguntas para que conteste sobre su trayectoria vital, como introducción le explicaremos en qué consistirá el estudio y cómo fue valorado él, hablaremos de manera distendida y relajada antes de pasar a las preguntas. Para ello necesitamos validar el cuestionario que vamos a utilizar como instrumento de investigación y necesitamos que nos contestes a dos preguntas una vez observado dicho instrumento, las preguntas son:

1. Indica el grado de pertenencia para cada ítem del instrumento del objeto de estudio(escala 1-10, donde 10 es la máxima puntuación).
2. Pon una nota global a la entrevista como instrumento (del 1-10).

Añade cualquier otra sugerencia que tengas para mejorar el cuestionario.
Gracias por tu colaboración.

Dña.M Dolores Molina García

El presente cuestionario forma parte de un estudio de investigación de la doctoranda Dña. M Dolores Molina García y de su equipo de investigación en Artes escénicas de la UCAM. Con él se persigue conocer los deportes que has practicado hasta la actualidad, la formación escénica que has recibido a nivel

cuantitativo y cualitativo ó experiencia y tu trayectoria vital

Todos los datos que se solicitan en el cuestionario únicamente serán tratados por el investigador principal, por lo que el anonimato será mantenido en todo momento.

Tu sinceridad dará significado a nuestra investigación.

Datos de la investigadora:

Nombre: M Dolores Molina García

E-mail: marilomolina@gmail.com Tlf: 667686129

**Indica al lado de
cada pregunta en
color rojo tu
valoración del 1 al 10
y así tener una
valoración de cada**

CONSENTIMIENTO INFORMADO DEL PARTICIPANTE:

D./Dña. _____ con DNI/ Pasaporte

He sido informado debidamente sobre los objetivos y procedimientos del estudio por parte de la investigadora principal o investigadores ayudantes.

He tenido oportunidad de efectuar preguntas sobre el estudio y he recibido respuestas satisfactorias.

Entiendo que la participación es voluntaria.

Entiendo que puedo abandonar el estudio cuando lo desee.

También he sido informado/a de forma clara, precisa y suficiente del tratamiento de los datos personales que se contienen en este consentimiento y en la ficha o expediente que se abra para la investigación:

Estos datos serán tratados y custodiados con respeto a mi intimidad y a la vigente normativa de protección de datos.

Sobre estos datos me asisten los derechos de acceso, rectificación, cancelación y oposición que podré ejercitar mediante solicitud ante el investigador responsable, en la dirección de contacto que figura en este documento.

Declaro que he leído y conozco el contenido del presente documento, comprendo los compromisos que asumo y los acepto expresamente. Y, por ello, firmo este

consentimiento informado de forma voluntaria para MANIFESTAR MI DESEO DE PARTICIPAR EN ESTE ESTUDIO DE INVESTIGACIÓN SOBRE: “Cualidades determinantes de la presencia escénica”, hasta que decida lo contrario. Al firmar este consentimiento no renuncio a ninguno de mis derechos. Recibiré una copia de este consentimiento para guardarlo y poder consultarlo en el futuro.

Firma:

Fecha:

2. CUESTIONARIO DE ANTECEDENTES DEPORTIVOS

A) Datos personales:

NOMBRE _____

APELLIDOS: _____

EDAD EN AÑOS:

FECHA DE NACIMIENTO

(día/mes/año):

____/____/____

LOCALIDAD DE NACIMIENTO:

SEXO: hombre mujer

ALTURA: _____m. PESO:

_____Kg.

Teléfono _____

Mail:

_____@_____



B) Formación académica:

1. Estudios que has cursado o estás cursando en la actualidad: (curso: ___)

2. ¿Has cursado o cursas en la actualidad algún tipo de formación escénica (conservatorio/escuela de arte dramático...)? Si No

Tipo de formación: _____ (curso: ___)

C) Antecedentes escénicos:

1. ¿HAS REALIZADO ALGUNA ACTIVIDAD ORIENTADA A LA DANZA Y/O EL TEATRO? Si No (pasa al apartado D)

En caso de SI, Indica tu nivel en la siguiente tabla según esta valoración:

Vocacional 1:	Formación básica, con o sin experiencia en alguna actuación en público.
Vocacional 2:	Formación avanzada y <u>no oficial</u> recibida a través de cursos, festivales de danza o talleres intensivos y/o autodidacta (tienes o éstas en una compañía).
Vocacional 3:	Vocacional con <u>formación académica oficial</u> (puedes elegir esta opción si estudias Arte Dramático / Danza en el Conservatorio, o si formas o has formado parte de alguna compañía de teatro/danza al menos durante un año).
Profesional:	Perteneces o participas en una compañía y vives solo de eso.

2. Indica en la siguiente tabla el tipo de actividad realizada en el pasado:

Formación escénica y experiencia	Años de práctica	Edades en las que se practicó	Frecuencia semanal	Horas al día	Nivel
<ul style="list-style-type: none"> • Danza clásica • Danza contemporánea • Teatro • Danza española • Clown • Otras, indicar cuál: 		De ____ a ____ años	<ul style="list-style-type: none"> • 1 día/semana • 2 días/semana • 3 días/semana • __ días semana 	Mañana De__:_ a__:_ Tarde De__:_ a__:_ Noche De__:_ a__:_ 	<ul style="list-style-type: none"> • Vocacional 1 • Vocacional 2 • Vocacional 3 • Profesional
<ul style="list-style-type: none"> • Danza clásica • Danza contemporánea • Teatro • Danza española • Clown • Otras, indicar cuál: 		De ____ a ____ años	<ul style="list-style-type: none"> • 1 día/semana • 2 días/semana • 3 días/semana • __ días semana 	Mañana De__:_ a__:_ Tarde De__:_ a__:_ Noche De__:_ a__:_ 	<ul style="list-style-type: none"> • Vocacional 1 • Vocacional 2 • Vocacional 3 • Profesional

<ul style="list-style-type: none"> • Danza clásica • Danza contemporánea • Teatro • Clown • Danza española • Otras, indicar cuál: 		De ____ a ____ años	<ul style="list-style-type: none"> • 1 día/semana • 2 días/semana • 3 días/semana __ días semana 	Mañana De__:_ a__:_ Tarde De__:_ a__:_ Noche De__:_ a__:_ __ días semana	<ul style="list-style-type: none"> • Vocacional 1 • Vocacional 2 • Vocacional 3 • Profesional
<ul style="list-style-type: none"> • Danza clásica • Danza contemporánea • Teatro • Clown • Danza española • Otras, indicar cuál: 		De ____ a ____ años	<ul style="list-style-type: none"> • 1 día/semana • 2 días/semana • 3 días/semana __ días semana 	Mañana De__:_ a__:_ Tarde De__:_ a__:_ Noche De__:_ a__:_ __ días semana	<ul style="list-style-type: none"> • Vocacional 1 • Vocacional 2 • Vocacional 3 • Profesional

<ul style="list-style-type: none"> • Danza clásica • Danza contemporánea • Teatro • Clown • Danza española • Otras, indicar cuál: 		De ____ a ____ años	<ul style="list-style-type: none"> • 1 día/sem ana • 2 días/se mana • 3 días/se mana ____ días semana	Mañana De__:_ a__:_ Tarde De__:_ a__:_ Noche De__:_ a__:_ 	<ul style="list-style-type: none"> • Vocacional 1 • Vocacional 2 • Vocacional 3 • Profesional
---	--	------------------------	---	---	---

3. Indica en la siguiente tabla las actividades artísticas que realizas en la actualidad:

Formación Escénica y Experiencia	Frecuencia semanal	Horas al día	Nivel
-------------------------------------	--------------------	--------------	-------

<ul style="list-style-type: none"> • Danza clásica • Danza contemporánea • Teatro • Clown • Danza española • Otras, indicar cuál: 	<ul style="list-style-type: none"> • 1 día/semana • 2 días/semana • 3 días/semana __ días semana 	<p>Mañana</p> <p>De __: __</p> <p>a __: __</p> <p>Tarde</p> <p>De __: __</p> <p>a __: __</p> <p>Noche De __: __</p> <p>a __: __</p>	<ul style="list-style-type: none"> • Vocacional 1 • Vocacional 2 • Vocacional 3 • Profesional
<ul style="list-style-type: none"> • Danza clásica • Danza contemporánea • Teatro • Clown • Danza española • Otras, indicar cuál: 	<ul style="list-style-type: none"> • 1 día/semana • 2 días/semana • 3 días/semana __ días semana 	<p>Mañana</p> <p>De __: __</p> <p>a __: __</p> <p>Tarde</p> <p>De __: __</p> <p>a __: __</p> <p>Noche De __: __</p> <p>a __: __</p>	<ul style="list-style-type: none"> • Vocacional 1 • Vocacional 2 • Vocacional 3 • Profesional
<ul style="list-style-type: none"> • Danza clásica • Danza contemporánea • Teatro • Clown • Danza española • Otras, indicar cuál: 	<ul style="list-style-type: none"> • 1 día/semana • 2 días/semana • 3 días/semana __ días semana 	<p>Mañana</p> <p>De __: __</p> <p>a __: __</p> <p>Tarde</p> <p>De __: __</p> <p>a __: __</p> <p>Noche De __: __</p> <p>a __: __</p>	<ul style="list-style-type: none"> • Vocacional 1 • Vocacional 2 • Vocacional 3 • Profesional

<ul style="list-style-type: none"> • Danza clásica • Danza contemporánea • Teatro • Clown • Danza española • Otras, indicar cuál: 	<ul style="list-style-type: none"> • 1 día/semana • 2 días/semana • 3 días/semana __días semana 	Mañana De__:__ a__:__ Tarde De__:__ a__:__ Noche De__:__ a__:__	<ul style="list-style-type: none"> • Vocacional 1 • Vocacional 2 • Vocacional 3 • Profesional
<ul style="list-style-type: none"> • Danza clásica • Danza contemporánea • Teatro • Clown • Danza española • Otras, indicar cuál: 	<ul style="list-style-type: none"> • 1 día/semana • 2 días/semana • 3 días/semana __días semana 	Mañana De__:__ a__:__ Tarde De__:__ a__:__ Noche De__:__ a__:__	<ul style="list-style-type: none"> • Vocacional 1 • Vocacional 2 • Vocacional 3 • Profesional

4. ¿Cuántas veces has actuado ante un público?: _____

1.1. Nº de actuaciones formando parte de una compañía: _____.

Modalidad: Danza Teatro Otras (indicar cual: _____)

4.2. Nº de actuaciones en muestras de trabajos de clase, fin de curso, galas, etc: _____.

Modalidad: Danza Teatro Otras (indicar cual: _____)

D) Antecedentes deportivos

- Indica en la siguiente tabla los deportes o tipo de ejercicio físico practicados en el pasado:

Deporte	Años de práctica	Edades en las que se practico	Frecuencia semanal	Horas al día	Nivel (mirar pie tabla)
		De ___ a ___ años	<ul style="list-style-type: none"> • 1 día/semana • 2 días/semana • 3 días/semana __ días semana 		<ul style="list-style-type: none"> • Recreativo • Competitivo • Alto nivel
		De ___ a ___ años	<ul style="list-style-type: none"> • 1 día/semana • 2 días/semana • 3 días/semana __ días semana 		
		De ___ a ___ años	<ul style="list-style-type: none"> • 1 día/semana • 2 días/semana • 3 días/semana __ días semana 		
		De ___ a ___ años	<ul style="list-style-type: none"> • 1 día/semana • 2 días/semana • 3 días/semana __ días semana 		

		De ___ a ___ años	<ul style="list-style-type: none"> • 1 día/semana • 2 días/semana • 3 días/semana __ días semana 		
<p>RECREATIVO: Mi objetivo principal es pasar un buen rato y/o cuidar mi salud mediante el deporte u otras actividades físicas. Esporádicamente puedo participar en alguna competición popular o local.</p> <p>COMPETITIVO: Entreno regularmente a nivel aficionado y planifico mis sesiones para preparar competiciones populares y mejorar mi condición física para obtener buenos resultados dentro de mis posibilidades.</p> <p>ALTO NIVEL: Mi objetivo es el alto rendimiento en mi deporte. Me dirige un entrenador y planifica rigurosamente el entrenamiento. Dedico muchas horas a entrenar todos o casi todos los días de la semana y tengo o puedo optar a una beca para deportistas.</p>					

- Indica en la siguiente tabla los deportes o tipo de ejercicio físico que practicas en la actualidad:

Deporte	Frecuencia semanal	Horas al día	Nivel (mirar pie de tabla)
	<ul style="list-style-type: none"> • 1 día/semana • 2 días/semana • 3 días/semana __ días semana 		
	<ul style="list-style-type: none"> • 1 día/semana • 2 días/semana • 3 días/semana __ días semana 		

	<ul style="list-style-type: none"> • 1 día/semana • 2 días/semana • 3 días/semana __días semana 		
	<ul style="list-style-type: none"> • 1 día/semana • 2 días/semana • 3 días/semana __días semana 		
	<ul style="list-style-type: none"> • 1 día/semana • 2 días/semana • 3 días/semana __días semana 		

RECREATIVO: Mi objetivo principal es pasar un buen rato y/o cuidar mi salud mediante el deporte u otras actividades físicas. Esporádicamente puedo participar en alguna competición popular o local.

COMPETITIVO: Entreno regularmente a nivel aficionado y planifico mis sesiones para preparar competiciones populares y mejorar mi condición física para obtener buenos resultados dentro de mis posibilidades.

ALTO NIVEL: Mi objetivo es el alto rendimiento en mi deporte. Me dirige un entrenador y planifica

A continuación se presentan una serie de preguntas relacionadas con tu formación y circunstancias personales y familiares. Contesta, por favor, indicando lo que proceda:

E. Circunstancias y personas que influyeron en la iniciación de tu disciplina.

1. ¿De qué modo comenzaste la práctica?

- En un centro escolar
- En un club deportivo
- En las escuelas de danza privadas.
- En las escuelas deportivas municipales
- Por libre
- En el conservatorio profesional de danza
- De _____ otras _____ maneras _____ (dilas)

2.a ¿En el periodo en el que te iniciaste, dispusiste de instalaciones para ensayos o entrenamientos? o Si o No

2.b En caso afirmativo ¿Qué tipo de instalaciones eran?

- Escolares
- Municipales
- De un Club
- Escuelas de danza
- Conservatorio profesional de danza
- Otras (Especificar: _____)

2.c. ¿Eran adecuadas? En caso negativo explicar brevemente

- Si
 - No (Explicar)
- _____

2.d. Las necesidades de material / instalaciones que requiere la participación en danza-teatro ó técnica deportiva¿Supuso una dificultad para que te iniciaras en esto? En caso afirmativo explicar brevemente

- No
- Si (explicar)

3. De quién partió la iniciativa para comenzar a hacer danza-teatro ó técnica deportiva PUEDES SEÑALAR MÁS DE UNA OPCIÓN.

- De ti mismo
 - De tus Padres
 - De otros familiares (Especificar)
-
- De algún amigo
 - De algún profesor
 - De algún entrenador
 - De tu pareja
 - De otras personas (Especificar)
-

4. Desde tu punto de vista personal, aparte de ti mismo ¿Qué persona o personas influyeron más para que iniciaras esta práctica? PUEDES SEÑALAR MÁS DE UNA OPCIÓN.

- Tus Padres
- Otros familiares (Especificar)

- Algún amigo
- El grupo de amigos
- Algún profesor
- Algún entrenador
- Tu pareja
- Nadie en concreto
- Otras personas (Especificar)

5. Desde tu punto de vista personal ¿Qué fue lo que más te motivo para iniciarte en la danza-teatro o técnica deportiva? (Describir brevemente)

6. Desde tu punto de vista personal, aparte de ti mismo ¿Qué persona o personas influyeron más para que continuaras y te afianzaras en la práctica ¿ PUEDES SEÑALAR MÁS DE UNA OPCIÓN.

- Tus Padres
- Otros familiares (Especificar)

- Algún amigo
- El grupo de amigos
- Algún profesor
- Algún entrenador
- Tu pareja
- Nadie en concreto
- Otras personas (Especificar)

7. Teniendo en cuenta que el entrenamiento de una técnica específica es algo muy exigente y en ocasiones poco reconocido, ¿Qué es lo que más te motiva para

continuar entrenando día a día?

8. ¿A qué edad y por qué circunstancia o motivaciones decidiste prestar atención y dedicación a tu disciplina para dedicarte de manera profesional, es decir, entrar en la Escuela, Conservatorio Grado Medio, Compañía, Club Federado? (Exponer brevemente)

Edad: _____ años

Circunstancia / motivaciones:

9. Desde que te iniciaste en esta práctica escénica o deportiva ¿Ha habido algún momento en el que has estado a punto de abandonarlo? En caso afirmativo explicar brevemente las circunstancias que te llevaron a este planteamiento.

- No
- Si (explicar)

Expresa tu grado de satisfacción y el trato con:

Excelente Bueno Sin trato Malo Muy malo

- Tus compañeros/as de ensayo.....
- Tu entrenador.....
- Tu Escuela.....
- La Club.....

10. Aspiraciones profesionales y laborales en el futuro

10.1. Profesión deseada:

Valoración del instrumento en general:

Añade cualquier otra sugerencia que tengas para mejorar el cuestionario.

MUCHAS GRACIAS POR TU COLABORACIÓN