

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Facultad de Ciencias de la Educación

Dpto. de Didáctica de Expresión plástica, musical y corporal



TESIS DOCTORAL

**LA ACROBACIA DRAMÁTICA
EN
LA FORMACIÓN Y EL ENTRENAMIENTO ACTORAL**

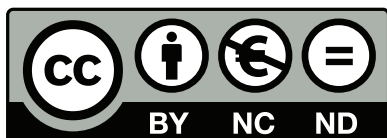


Juan Ignacio Álvarez de Toledo Rohe

Málaga 2014

AUTOR: Juan Ignacio Álvarez de Toledo Rohe

EDITA: Publicaciones y Divulgación Científica. Universidad de Málaga



Esta obra está sujeta a una licencia Creative Commons:

Reconocimiento - No comercial - SinObraDerivada (cc-by-nc-nd):

[Http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/es](http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/es)

Cualquier parte de esta obra se puede reproducir sin autorización
pero con el reconocimiento y atribución de los autores.

No se puede hacer uso comercial de la obra y no se puede alterar, transformar o hacer
obras derivadas.

Esta Tesis Doctoral está depositada en el Repositorio Institucional de la Universidad de
Málaga (RIUMA): riuma.uma.es



La acrobacia dramática
en
la formación y el entrenamiento actoral



Gustave Doré. *Les saltimbanquis*

“En diez minutos de espectáculo acrobático pueden encontrarse muchos más episodios plásticos que en muchas escenas de Ballet”. (Fernand Léger)

Doctorando: Juan Ignacio Álvarez de Toledo Rohe

Directores de Tesis: Dr. José Luis Chinchilla Minguet

Dra. Ana María Díaz Olaya

Programa doctorado 2005-2006: *La Educación física y expresividad en el Sistema educativo y en la investigación*

Facultad de Ciencias de la Educación.

Dpto. de Didáctica de Expresión plástica, musical y corporal

Dr. JOSÉ LUIS CHINCHILLA MINGUET y Dra. Ana María Díaz Olaya,
PROFESORES DEL DEPARTAMENTO DE DIDÁCTICA DE EXPRESIÓN
PLÁSTICA, MUSICAL Y CORPORAL DE LA UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

CERTIFICA:

Que la Tesis Doctoral realizada por **D. Juan Ignacio Álvarez de Toledo Robe**, con el título "**La Acrobacia Dramática en la formación y el entrenamiento actoral**", de la cual somos directores, ha sido proyectada, desarrollada y redactada bajo nuestra supervisión.

Que el mencionado trabajo de investigación reúne todas las características científicas y técnicas para poder ser defendido públicamente. Asimismo, merece una alta valoración en cuanto a rigor, actualidad de planteamiento y metodología, de todo lo cual informo, como trámite preceptivo para su aceptación y posterior defensa pública en Málaga, a 26 de Noviembre de dos mil catorce

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA REGISTRO GENERAL
Entrada
Nº. 201400200025778
26/11/2014 12:25:56

Dr. D. José Luis Chinchilla Minguet

Dra. Ana María Díaz Olaya



DEDICATORIA Y AGRADECIMIENTOS

Dedicatoria:

A mi Padre, acróbata de la vida.

A mis hijas Yula, Svieta y Kristina, por su preciosa compañía y su inestimable colaboración, sin las cuales no me hubiera sido posible finalizar esta investigación.

A Fassy, por su tenacidad y dedicación a nuestra familia.

Agradecimientos:

A mis directores de Tesis, por su ayuda, comprensión y ánimo.

A Nathalie, Fassy y Mamen por sus traducciones del francés y del italiano.

A Goyo, por transmitirme sus conocimientos sobre la acrobacia dramática y su pasión por la Interpretación gestual.

A todos los autores que se mencionan en la investigación, sin cuya información este estudio no hubiese sido posible.

ÍNDICE GENERAL	Página
Índice	11
Índice figuras, cuadros y abreviaturas	21
 PARTE I	
INTRODUCCIÓN	31
 Capítulo I. PLANTEAMIENTO DE LA INVESTIGACIÓN	37
I.1. Formulación del problema	37
1.2. Objetivos de la investigación y estructuración de hipótesis	38
I.3. Diseño y naturaleza de la investigación	39
I.4. Modelo teórico de la investigación	41
<i>I.4.1. Modelos teóricos en Antropología</i>	42
<i>I.4.2. El Evolucionismo</i>	42
<i>I.4.3. El funcionalismo</i>	43
<i>I.4.4. El materialismo cultural</i>	44
<i>I.4.5. La Antropología simbólica</i>	44
I.5. Metodología de la investigación	45
<i>I.5.1. Procedimientos de la investigación</i>	47
<i>I.5.1.1. Plan de investigación</i>	47
<i>I.5.1.2. Recogida de datos</i>	48
<i>I.5.1.3. Análisis de datos</i>	49
<i>I.5.2. Sistema de citas y referencias</i>	50
I.6. Fuentes de la investigación	50
<i>I.6.1. Fuentes Primarias</i>	50
<i>I.6.1.1. Fuentes primarias epistemológicas</i>	51

Tesis: *La acrobacia dramática en la formación y el entrenamiento actoral*
Índice General

<i>I.6.1.2. Fuentes primarias sociológicas</i>	52
<i>I.6.1.2. Fuentes primarias arqueológicas</i>	52
<i>I.6.1.4. Fuentes primarias historiográficas</i>	52
<i>I.6.1.5. Fuentes primarias literarias</i>	53
<i>I.6.2. Fuentes Secundarias</i>	53
<i>I.6.2.1. Fuentes secundarias arqueológicas</i>	54
<i>I.6.2.2. Fuentes secundarias literarias</i>	54
<i>I.6.2.3. Fuentes de las Ciencias de la actividad física y el deporte.</i>	55
<i>I.6.2.4. Fuentes secundarias historiográficas</i>	55
Capítulo II. CONCEPTUACIÓN.	57
II. 1. Concepto de acrobacia y entrenamiento actoral	57
<i>II.1.1. Concepto de acrobacia</i>	57
<i>II. 1.2. Concepto de acrobacia dramática y acrobacia escénica.</i>	66
<i>II.1.1.1. Acrobacia escénica</i>	66
<i>II.1.2.2. Acrobacia dramática</i>	67
<i>II. 1.3. Concepto de entrenamiento actoral y training</i>	73
<i>II.1.3.1. Etimología de las palabras entrenamiento y training</i>	73
<i>II.1.3.2. Evolución del concepto de training</i>	76
<i>II.1.3.3. Entrenamiento actoral</i>	73
<i>II.1.3.4. Training</i>	82
II. 2. Estado del tema.	85
<i>II. 2.1. Sobre la acrobacia</i>	85
<i>II. 2.2. Sobre la acrobacia dramática.</i>	85
<i>II. 2.3. Sobre el entrenamiento actoral.</i>	87

Capítulo III. EVOLUCIÓN HISTORICA DE LA ACROBACIA EN LA CULTURA MEDITERRANEA Y EUROPEA	91
III.1. Conceptualización de Historia, aproximación antropológica y lógica simbología de la acrobacia.	91
<i>III.1.1. Conceptualización de la Historia y períodos</i>	<i>91</i>
<i>III.1.2. Análisis antropológico de la acrobacia antigua</i>	<i>94</i>
<i>III.1.3. Lógica simbólica de la acrobacia</i>	<i>102</i>
III.2. Origen y nacimiento de la acrobacia.	108
<i>III.2.1. Origen de la acrobacia</i>	<i>108</i>
<i>III.2.2. El papel de la mujer y el hombre en la acrobacia antigua</i>	<i>113</i>
III.3. Evolución histórica de la acrobacia escénica en Las Antiguas Civilizaciones	114
<i>III.3.1. Egipto.</i>	<i>116</i>
<i>III.3.2. Creta.</i>	<i>123</i>
<i>III.3.3. Etruria.</i>	<i>128</i>
<i>III.3.4. Grecia.</i>	<i>130</i>
<i>III.3.4.1. Contexto y datos historiográficos en Grecia</i>	<i>130</i>
<i>III.2.4.2. Actividades acrobáticas en Grecia</i>	<i>134</i>
<i>III.3.5. Roma.</i>	<i>137</i>
<i>III.3.5.1. Actividades acrobáticas en Roma</i>	<i>137</i>
<i>III.3.5.2. El Circo Romano</i>	<i>141</i>
<i>III.3.5.3. Ludi Circenses</i>	<i>144</i>
<i>III.3.5.4. Los testudos</i>	<i>148</i>
<i>III.3.5.5. Actividades acrobáticas en la Bética del bajo Imperio</i>	<i>148</i>
<i>III.3.6. Bizancio.</i>	<i>150</i>
<i>III.3.7. Iberia</i>	<i>152</i>
III. 4. Edad media.	153
<i>III.4.1. Acróbatas en la Edad Media</i>	<i>155</i>
<i>III.4.2. El juglar danzarín</i>	<i>157</i>
<i>III.4.3. Profesiones medievales relacionadas con la acrobacia</i>	<i>158</i>
<i>III.4.4. Iconografía acrobática en la Edad Media</i>	<i>158</i>
III. 5. Renacimiento	160
<i>III.5.1. La acrobacia en el Renacimiento.</i>	<i>160</i>

III.5.2. Los bailarines de cuerda	162
III.5.2. La Comedia del Arte.	165
III. 6. Barroco: El nacimiento de la danza clásica	167
III.6.1. La aparición y codificación de la Danza Clásica.	167
III.6.2. Acrobacia barroca.	170
III.6.3. Tuccaro.	171
III. 7. Siglos XVIII- XIX	173
III.7.1. El nacimiento y evolución del circo moderno.	174
III.7.2. Los bailarines de cuerda.	186
III.7.3. Exhibiciones gimnástico-acrobáticas colectivas	189
III.7.4. Las Cias. gimnástico-acrobáticas en el siglo XIX en España	190
III. 8. La acrobacia en el siglo XX	194
III.8.1. La acrobacia en los movimientos gimnásticos.	194
III.8.2. El proceso de deportivización de la acrobacia.	196
III.8.2.1. El proceso de deportivización de la acrobacia	196
III.8.2.2. Cronograma de los deportes acrobáticos	197
III.8.2.3. Los nuevos deportes acrobáticos del siglo XX	198
III.8.3. La acrobacia en las artes escénicas del siglo XX:	199
III.8.4. La acrobacia en el teatro del siglo XX	201
III.8.4.1. La acrobacia en las escuelas teatrales del siglo XX.	201
III.8.4.2. La acrobacia en el teatro físico.	202
III.8.4.3. La acrobacia en el teatro musical.	205
III.8.4.4. La acrobacia en el teatro acrobático	208
III.8.4.5. La acrobacia en el Teatro - Circo	209
III.8.4.6. La acrobacia en el teatro de calle	211
III.8.4.7. La acrobacia en la lucha escénica.	212
III.8.5. La acrobacia en la Ópera	218
III.8.5.1. La Ópera circo de Carles Santos	218
III.8.5.1. La Ópera de Beijing	219
III.8.6. La acrobacia en el Music – hall.	222
III.8.7. La acrobacia en la Danza.	225
III.8.7.1. La acrobacia y la danza en la formación actoral	225
III.8.7.2. La acrobacia en la danza clásica.	226

<i>III.8.7.3. Los Ballets rusos: Parade</i>	227
<i>III.8.7.4. La acrobacia en las danzas folklóricas: Los Castells</i>	229
<i>III.8.7.5. La acrobacia en la danza contemporánea</i>	230
<i>III.8.7.6. La acrobacia en la Danza-teatro y el teatro-Danza</i>	231
<i>III.8.7.7. El contact improvisation</i>	234
<i>III.8.7.8. La acrobacia en la danza vertical</i>	235
<i>III.8.7.8. La acrobacia en los bailes de salón: Rock'n Roll acrobático.</i>	236
<i>III.8.7.9. La acrobacia en las danzas urbanas Break –dance</i>	237
<i>III.8.7.10. La acrobacia en la Capoeira</i>	239
III.8.8. El nuevo circo	240
<i>III.8.8.1. Cronograma del circo siglo XX.</i>	240
<i>III.8.8.2. La escuela de circo de Moscú.</i>	241
<i>III.8.8.3. La creación del estudio de Moscú.</i>	242
<i>III.8.8.4. El nacimiento del nuevo circo</i>	242
<i>III.8.8.5. Características del nuevo circo.</i>	246
<i>III.8.8.6. Técnicas y modalidades del nuevo circo.</i>	247
<i>III.8.8.7. Espectáculos de nuevo circo hasta el año 2000</i>	249
III.8.9. La acrobacia en el cine y los medios audiovisuales	250
<i>III.8.8.1. La acrobacia en las producciones fílmicas</i>	250
<i>III.8.8.2. Los actores.</i>	254
<i>III.8.8.3. Los especialistas</i>	258
<i>III.8.8.4. El maestro de armas</i>	260
 Capítulo IV. LA ACROBACIA DRAMÁTICA Y EL ENTRENAMIENTO ACTORAL EN LAS ESCUELAS TEATRALES EUROPEAS DE LOS SIGLO XX y XXI	 261
IV.1. El Teatro y las vanguardias del siglo XX	261
<i>IV.1.1. La redefinición del Teatro</i>	261
<i>IV.1.2. La construcción de la escena moderna</i>	262
<i>IV.1.3. El Cuerpo, el movimiento y su acción en el espacio</i>	271
<i>IV.1.3.1. El cuerpo como signo</i>	271
<i>IV.1.3.2. Cuerpo, espacio y movimiento.</i>	273

IV.2. Consideraciones teóricas sobre entrenamiento actoral	274
<i>IV.2.2. Orígenes y reformadores del entrenamiento actoral</i>	274
<i>IV.2.3. Finalidad del entrenamiento actoral</i>	276
<i>IV.2.4. Principios del Entrenamiento actoral</i>	281
<i>IV.2.3.1. La formación debe pasar por un maestro</i>	281
<i>IV.2.3.2. La técnica puede limitar al actor</i>	282
<i>IV.2.3.3. El entrenamiento debe inscribirse en un proceso de</i>	282
<i>IV.2.3.4. La adecuación práctica de los Ejercicios</i>	284
IV.2.5. El Training y sus fases	286
<i>IV.2.4.1. El Training</i>	286
<i>IV.2.4.2. Las fases del Training</i>	287
IV.3. La acrobacia dramática y el entrenamiento actoral en las	289
Escuelas Teatrales europeas del siglo XX y XXI	
<i>IV.3.1. Adolphe Appia</i>	291
<i>IV.3.2. Konstantin Stanislavsky.</i>	295
<i>IV.3.3. Jacques Dalcroze</i>	303
<i>IV.3.4. Vsevolod Meyerhold.</i>	308
<i>IV.3.5. Jacques Copeau</i>	316
<i>IV.3.6. Rudolf von Laban.</i>	320
<i>IV.3.7. Gordon Craig</i>	327
<i>IV.3.8. Charles Dullin</i>	331
<i>IV.3.9. Fernand Leger</i>	333
<i>IV.3.10. Oscar Schlemmer</i>	338
<i>IV.3.11. Richard Bolelavsky</i>	344
<i>IV.3.12. Nikolai Foregger</i>	348
<i>IV.3.13. Ettienne Decroux</i>	354
<i>IV. 3.14. Antonin Artaud</i>	361
<i>IV.3.14. Michel Chejov</i>	365

IV.2.16. Jean Louis Barrault	373
IV.2.17. Jacques Lecoq.	380
IV.2.18. Jerzy Grotowsky	390
IV.4. El entrenamiento actoral en las Escuelas teatrales actuales	401
IV.4.1. Peter Brooks	403
IV.4.2. Yoshi Oida	409
IV.4.3. Eugenio Barba	417
IV.4.4. Arianne Mnouchkine	428
IV.4.5. David Zinder	435
IV.4.6. Wlodimierz Staniewsky	439
IV.4.7. Thomas Richards	442

PARTE II

Capítulo V. MARCO PEDAGÓGICO DE LA	451
ACROBACIA DRAMÁTICA	

V.1. Evolución histórica del Marco legal en las Enseñanzas	451
Superiores de Arte Dramático	
V.2. Evolución de la acrobacia en la ESAD de Málaga	457
V.3. Desarrollo Curricular de la ESAD de Málaga.	460
V.4. Programación didáctica de Acrobacia de la ESAD de Málaga	462
V.5. La formación del alumnado actual.	479
V.6. Aplicaciones didácticas y escénicas de la investigación	481
V.6.1. Desarrollo didáctico de la investigación	481
V.6.1.1. Unidad didáctica: Historia de la Acrobacia	481
V.6.1.2. Asignatura optativa: Acrobacia y entrenamiento actoral	484

V.6.2. Aplicación escénica de la investigación: Acrostory	488
 Capítulo VI. DISCUSIÓN Y CONCLUSIONES	489
VI. 1. Discusión	489
VI.1.1. Resolución del problema	489
VI.1.2. Consecución de objetivos de la investigación	490
VI.1.2.1. Concreción de un modelo teórico para la investigación.	490
VI.1.2.2. Conceptualización de la acrobacia dramática y el entrenamiento actoral a través de las fuentes.	491
VI.1.2.3. Reconstrucción de la lógica de la evolución histórica de la acrobacia en el contexto de las artes escénicas.	491
VI.1.2.4. Análisis de la dimensión simbólica y antropológica que condicionaba la práctica acrobática para valorar su aportación social.	493
VI.2.2.5. Análisis de las metodologías del aprendizaje técnico y la vía de transmisión de conocimientos de los antiguos acróbatas y de los actores del siglo XX.	497
VI.2.2.6. Análisis de las similitudes y diferencias entre la práctica acrobática antigua y la moderna.	498
VI.2.2.7. Descripción de las funciones de la acrobacia dramática dentro del entrenamiento actoral	500
VI.2.2.8. Diseño de un modelo válido de entrenamiento corporal del actor	502
VI.2.2.9. Aplicación del estudio al marco pedagógico y al de la producción escénica.	504
 VI.1.3. Discusión sobre el Marco conceptual	505
VI.1.3.1. Sobre la conceptualización de la acrobacia	505
VI.1.3.2. Sobre la conceptualización de la acrobacia dramática	505
VI.1.3.3. Sobre la conceptualización del Entrenamiento actoral	506

VI. 4. Discusión sobre la acrobacia dramática en la formación y el	508
entrenamiento actoral Europeo en el siglo XX y XXI	
VI.4.1. La Línea metodológica de entrenamiento actoral de los países	510
del Este Europeo	
VI.4.2. La Línea metodológica de entrenamiento actoral	518
Centroeuropea	
VI.5. Verificación de hipótesis	527
VI.6. Conclusiones finales	528
 Capítulo VII. NUEVAS LINEAS DE INVESTIGACIÓN	535
 VII.1. Nuevas líneas de investigación históricas	535
VI.1.1. Evolución histórica de la acrobacia escénica en las culturas	535
orientales	
VI.1.2. Evolución histórica de la formación y el entrenamiento	535
actoral en las Escuelas teatrales orientales	
VI.1.3. Transferencias a lo largo de la evolución histórica del teatro	537
entre la Comedia del Arte, El Kyogen y la Ópera de Beijing	
VII.2. Nuevas líneas de investigación cualitativas	539
VII.2.1. Estudio etnográfico sobre el entrenamiento de un actor o	539
una compañía de teatro durante un período determinado	
VII.2.2. Estudio etnográfico comparativo sobre el entrenamiento	539
actoral de un actor o una Cía. teatral en diferentes culturas.	
VII.3. Nuevas líneas de investigación cuantitativas	538
VII.3.1. Detección de niveles de ansiedad en la interpretación	538
actoral: Mecanismos de control	
VII.3.2. Análisis de los efectos del aprendizaje acrobático	539
en los niveles de autoestima.	
VII.3.3. La disminución del riesgo de lesión en el aprendizaje	539
acrobático en función del tipo de ayuda.	
VII.3.4. Estrategias en la práctica en el aprendizaje acrobático	540

VII.3.5. Transferencias de la reproducción iconográfica de secuencias de movimiento al aprendizaje acrobático	541
VII.3.6. La lucha escénica y sus transferencias transversales al área de Educación Física en los diferentes niveles educativos.	543
VII.4. Aplicaciones reales y publicaciones del estudio	544
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS	545
WEBGRAFÍA	559

ANEXO DVD

ANEXO I: Desarrollo didáctico

Asignatura optativa Acrobacia y entrenamiento actoral

ANEXO II: Aplicación escénica: Espectáculo Acrostory

INDICE DE FIGURAS

	Página
Figura nº 1: Acróbata egipcio	97
Figura nº 2: El volador	99
Figura nº 3: Acróbata contorsionista	113
Figura nº 4: Molinete egipcio	116
Figura nº 5: Bailarina Egipcia	117
Figura nº 6: Músicas y bailarinas egipcias	117
Figura nº 7: Malabaristas egipcias	119
Figura nº 8: Jeroglífico egipcio	120
Figura nº 9 Danzas acrobáticas Egipcias	121
Figura nº 10: Bailarinas egipcias	121
Figura nº 11: Aro Espada Cretense	123
Figura nº 12: Salto del toro Palacio Knossos	125
Figura nº 13: Tauromaquia acrobática actual	127
Figura nº 14: Mujeres acróbatas	128
Figura nº 15: Salto de trampolín Etrusco	128
Figura nº 16: Acróbata Griega	130
Figura nº 17: Bailarina antigua haciendo el puente. Museo del Louvre	134
Figura nº 18: Cubista extraído de un vaso pintado de la colección	134
Figura nº 19: Kybistetera	135
Figura nº 20: Bailarines de cuerda	135
Figura nº 21: Cernnus	137
Figura nº 22: Funambulus	137
Figura nº 23: Funámbulo tocando la lira	138
Figura nº 24: Circulator.	138
Figura nº 25: Pilarius	139
Figura nº 26: Contomonobolón	139
Figura nº 27: Gran Circo de Roma actual	141
Figura nº 28: Circus maximus	141
Figura nº 29: Pulgar hacia abajo	142
Figura nº 30: Coliseo Romano	143

Índice de figuras, cuadros y abreviaturas

Figura nº 31: Desultor tumbado	144
Figura nº 32: Desultor de pie	145
Figura nº 33: Columna de Marco Aurelio	146
Figura nº 34: Testudo. Wenceslas Hollar	147
Figura nº 35: Acróbata de Osuna	152
Figura nº 36: Modillón de Contorsionista del siglo XII-XIII	155
Figura nº 37: Acrobacia medieval	157
Figura nº 38: Portada románica con acróbatas	158
Figura nº 39: Capitel con bailarina acróbata	159
Figura nº 40: Bailarín de cuerda holandés	164
Figura nº 41: Tiépolo: “ <i>acróbata</i> ” 1790	165
Figura nº 42: Teatro de los grandes bailarines del rey	169
Figura nº 43: Gustave Doré “Les acrobats”	171
Figura nº 44: Ejercicios de Tuccaro	171
Figura nº 45: Salto Mortal adelante entre aros	172
Figura nº 46: Acuarela Murillo s. XVII	173
Figura nº 47: Escuela de equitación de Astley	175
Figura nº 48: Anfitetaro de Astley's en 1807	176
Figura nº 49: Phillip Astley's Horse Table	177
Figura nº 50: Circo Royal	178
Figura nº 51: Parada circense rodeada de carpas	179
Figura nº 52: El circo de Georges Seurat	182
Figura nº 53: El clown Grimaldi	184
Figura nº 54: Madame Saquí	186
Figura nº 55: Charles Blandin cargando a Harry Colcord	187
Figura nº 56: Cartel de circo Con Colleano	188
Figura nº 57: Con Colleano en el alambre	188
Figura nº 58: La forze d'Ercole en Venecia	189
Figura nº 59: Familia acróbatas siglo XIX	190
Figura nº 60: Conde de Villalobos	191
Figura nº 61: Léotard	196
Figura nº 62: Tintín y La isla negra	198
Figura nº 63: Picasso “acróbata”. 1930	200

Índice de figuras, cuadros y abreviaturas

Figura nº 64: Acrobacia aérea en el musical Spiderman	207
Figura nº 65: Acróbatas	208
Figura nº 66: Dynamo Theatre	209
Figura nº 67: Albadulake	210
Figura nº 68: Varuma teatro	210
Figura nº 69: Teatro de calle	211
Figura nº 70: Ópera de Beijing	218
Figura nº 71: Personajes de la Ópera de Beijing	220
Figura nº 72: Espectáculo <i>Monkey King</i>	221
Figura nº 73: Los Frediani. Empire. 1957	222
Figura nº 74: Cartel de Loïe Fuller	223
Figura nº 75: Los Popescu 1922	224
Figura nº 76: Los Cleráns 1939	224
Figura nº 77: Hoffman girls 1924	224
Figura nº 78: Los Atena (Arte y fuerza) 1923	224
Figura nº 79: Telón de <i>Parade</i>	227
Figura nº 80: Acróbatas <i>Parade</i>	228
Figura nº 81: Castell de Villafranca	229
Figura nº 82: La la La Human steps	231
Figura nº 83: What the body does not remember	232
Figura nº 84: In Spite of Wishing And Whiting	232
Figura nº 85: Inmer das Selbe gelogen	233
Figura nº 86: Contact Improvisation	234
Figura nº 87: Rea danza	235
Figura nº 88: Rock´n Roll acrobatic	236
Figura nº 89: Head spin Break dance	237
Figura nº 90: Capoeira	239
Figura nº 91: Nuevo Circo	243
Figura nº 92: Cirque du Soleil	247
Figura nº 93: Quidam	249
Figura nº 94: Video Training Teatro Laboratorio Wroclaw	250
Figura nº 95: <i>Parade</i> de Jacques Tati	251
Figura nº 96: <i>El Circo</i> de Charlie Chaplin	255

Índice de figuras, cuadros y abreviaturas

Figura nº 97: Buster Keaton y Charlie Chaplin	256
Figura nº 98: Ballet plástico Deperó 1918	265
Figura nº 99: Managers de Picasso de <i>Parade</i>	266
Figura nº 100: Adolphe Appia	291
Figura nº 101: Stanislavsky	295
Figura nº 102: Stanislavsky 2	298
Figura nº 103: Jacques Dalcroze	303
Figura nº 104: Meyerhold	308
Figura nº 105: Ejercicios de biomecánica I	310
Figura nº 106: Ejercicios de biomecánica II	311
Figura nº 107: Étude. Tiro con arco	313
Figura nº 108: Jacques Copeau	315
Figura nº 109: Copeau: Clase de gimnasia en el jardín en Le Limon	319
Figura nº 110: Rudolf von Laban	320
Figura nº 111: El icosaedro de Laban	321
Figura nº 112: Kinesfera	323
Figura nº 113: Cubo de direcciones de Laban	325
Figura nº 114: Gordon Craig	327
Figura nº 115: Cartel de la escuela de Gordon Craig	327
Figura nº 116: Gordon Craig en su visita a la escuela de E. Decroux	329
Figura nº 117: Charles Dullin	331
Figura nº 118: Fernand Léger	334
Figura nº 119: The acrobat and his companion (1948)	336
Figura nº 120: Acróbatas en el circo (1918)	336
Figura nº 121: The gray acrobats (1942-44)	337
Figura nº 122: Oskar Schlemmer	338
Figura nº 123: Relación hombre-espacio tridimensional	339
Figura nº 124: Ballet triádrico	341
Figura nº 125: La transformación del cuerpo escénico	343
Figura nº 126: Richard Bolelawsky	344
Figura nº 127: Nikolai Foregger	348
Figura nº 128: Actores danzas mecánicas Masfor	350
Figura nº 129: Etienne Decroux	354

Índice de figuras, cuadros y abreviaturas

Figura nº 130: Les enfants du paradis	356
Figura nº 131: Meditation Ettiene Decroux	357
Figura nº 132: La fábrica de E. L. Deportistas	358
Figura nº 133: Artaud	361
Figura nº 134: Michael Chejov	365
Figura nº 135: Los muchos rostros de Chejov	368
Figura nº 136: Método Chejov	373
Figura nº 137: Jean Louis Barrault	375
Figura nº 138: Barrault y Madeleine Renaud	377
Figura nº 139: Barrault y Marcel Marceau	379
Figura nº 140: Jacques Lecoq	380
Figura nº 141: Conferencia de Jacques Lecoq	382
Figura nº 142: Las nueve actitudes de Lecoq	385
Figura nº 143: Jerzy Grotowsky	390
Figura nº 144: Puente Cieslak	395
Figura nº 145: Entrenamiento Teatro Laboratorio	397
Figura nº 146: Peter Brook	403
Figura nº 147: Conferencia de Peter Brook	406
Figura nº 148: Yoshi Oida	409
Figura nº 159: Eugenio Barba	417
Figura nº 150: Eugenio Barba con Torghei Vethal	419
Figura nº 151: Caída rusa Odin Theater	421
Figura nº 152: Paloma dorsal Odin Theater	422
Figura nº 153: Entrenamiento Odin Theater	423
Figura nº 154: Sardina atrás Odin Theater	426
Figura nº 155: Secante a equilibrio hombro Odin Theater	427
Figura nº 156: Arianne Mnouchkine	428
Figura nº 157: Agamenón Repetitions	430
Figura nº 158: Acrobacia en Moliere	434
Figura nº 159: David Zinder	435
Figura nº 160: Contact Zinder	437
Figura nº 161: Staniewsky y Rodowicz	439
Figura nº 162: Thomas Richards y Grotowsky	441

Índice de figuras, cuadros y abreviaturas

Figura nº 163: Equilibrio Cieslak	449
Figura nº 164: Cartel Acrostory	487
Figura nº 165: Kybisteteras Acrostory	488
Figura nº 166: Escena final Acrostory	488

INDICE DE CUADROS

	Página
Cuadro nº 1: Historia Occidente.	86
Cuadro nº 2: Edad Antigua.	108
Cuadro nº 3: Edad Media.	151
Cuadro nº 4: Renacimiento.	158
Cuadro nº 5: Barroco.	166
Cuadro nº 6: Siglos XVIII y XIX.	171
Cuadro nº 7: Cronograma del circo siglo XIX.	183
Cuadro nº 8: Siglo XX – XXI.	192
Cuadro nº 9: Cronograma de los deportes acrobáticos	196
Cuadro nº 10: Cronograma del circo siglo XX	239
Cuadro nº 11: Modalidades acrobáticas circenses	246
Cuadro nº 12: Bases teatro Siglo XX	260
Cuadro nº 13: Reformadores del entrenamiento actoral	272
Cuadro nº 14: Adolphe Appia	290
Cuadro nº 15: Konstantin Stanislavsky y el Teatro del Arte de Moscú	294
Cuadro nº 16: Influencias exteriores Stanislavsky	300
Cuadro nº 17: Jacques Dalcroze	302
Cuadro nº 18: Vsevolod Meyerhold	307
Cuadro nº 19: Jacques Copeau	315
Cuadro nº 20: Rudolf von Laban	318
Cuadro nº 21: Gordon Craig	325
Cuadro nº 22: Charles Dullin	330
Cuadro nº 23: Fernand Léger	333
Cuadro nº 24: Oskar Schlemmer	338
Cuadro nº 25: Richard Bolelawsky	344
Cuadro nº 26: Nikolai Foregger	347
Cuadro nº 27: Etienne Decroux	353
Cuadro nº 28: Antonin Artaud	361

Índice de figuras, cuadros y abreviaturas

Cuadro nº 29: Michel Chejov	364
Cuadro nº 30: Jean Louis Barrault	374
Cuadro nº 31: Jacques Lecoq	379
Cuadro nº 32: Jerzy Grotowsky	390
Cuadro nº 33: Peter Brook	402
Cuadro nº 34: Yoshi Oida	408
Cuadro nº 35: Eugenio Barba	418
Cuadro nº 36: Arianne Mnouchkine	427
Cuadro nº 37: David Zinder	434
Cuadro nº 38: Wlodimierz Staniewsky	438
Cuadro nº 39: Thomas Richards	441
Cuadro nº 40: Diseño Curricular Enseñanzas Superiores Arte Dramático	459
Cuadro nº 41: Unidades ESAD Málaga	477
Cuadro nº 42: Línea de entrenamiento actoral del Este Europeo	507
Cuadro nº 43: Línea de entrenamiento actoral Centroeuropeo	516

INDICE DE ABREVIATURAS

AAP:	Adolphe Appia
a.C.:	Antes de Cristo
ALT:	American Laboratory Theater
BLT:	Jean Louis Barrault
BLY:	Bolelavsky
Ch.Ch.	Charlie Chaplin
CPU:	Jacques Copeau
CRG:	Gordon Craig
Cía.:	Compañía
Dic.	diciembre
DLC:	Jacques Dalcroze
DLN:	Charles Dullin
d. C.:	Después de Cristo
Ed.:	Edición
ED.	Editorial
EDC:	Etienne Decroux
Ene.	enero
ESAD:	Escuela Superior de Arte Dramático
EE.AA.SS.:	Enseñanzas Artísticas Superiores
EE.UU.	Estados Unidos de América
Etc.:	Etcétera
Feb.	Febrero
FRG:	Nikolai Foregger
f.:	Figuradamente
GTY:	Jerzy Grotowsky
Ibid.:	Ibidem
Id.:	Idem
Kms.:	Kilómetros
LEA	Ley de Educación de Andalucía
LBN:	Rudolf von Laban

Índice de figuras, cuadros y abreviaturas

LCQ:	Jacques Lecoq
LEM:	Laboratorio de Estudio del Movimiento
LOE:	Ley Orgánica de Educación
LOGSE:	Ley Orgánica General del Sistema Educativa
LOMCE:	Ley Orgánica para la Mejora de la Calidad Educativa
Mar.:	marzo
Mastfort:	Masterskaya Foreggera
MCH:	Michel Chejov
MNE:	Arianne Mnouchkine
MYH:	Vsebold Meyerhold
Nov.	Noviembre
N. Y.:	Nueva York
Oct.:	octubre
Oida:	Yoshi Oida
op. Cit:	Opus citi
p.:	página
pp.:	páginas
PBK:	Peter Brook
P. y S.:	Pozzo y Studeny
R.A.L.:	Real Academia Española de la Lengua
RCH:	Thomas Richards
Rev.:	Revista
R. M.:	Richard Mandell
SMR:	Oskar Schlemmer
Sept.:	Septiembre
STY:	Konstantin Stanislavsky
TAM:	Teatro del Arte de Moscú
W.:	Waldemar
ZDR:	David Zinder

INTRODUCCIÓN

El interés inicial por investigar acerca de la acrobacia dramática y su implicación en la formación y el entrenamiento actoral surge a raíz de la continua observación pedagógica sistemática y la constatación cíclica anual de los incrementos que experimentan los niveles de la condición motora del alumnado que utiliza las actividades acrobáticas en su formación y entrenamiento.

A lo largo de la historia del siglo XX hasta nuestros días, diversos directores - pedagogos de escuelas teatrales han conferido una importancia especial a la acrobacia por ser un medio para obtener una completa formación actoral a nivel psico-físico y por constituir un recurso imprescindible para un adecuado entrenamiento actoral.

La aplicación pedagógica de técnicas y métodos de entrenamiento actoral, en los que se identifican a posteriori a través de su estudio, puntos en común con los planteados por estos directores de escuelas teatrales del siglo XX y XXI, plantea por un lado la existencia de un paralelismo positivo en la actuación formadora y por otro la necesidad de realizar un estudio para establecer el espectro de metodologías relativas al entrenamiento actoral que aplicaron esos directores, a fin de concretar y actualizar las pautas idóneas que debe incluir un adecuado entrenamiento corporal para el actor.

Esta investigación toma como referencia un contexto escolar superior de enseñanzas artísticas de Arte Dramático, donde el investigador es profesor titular de la asignatura de acrobacia.

Como punto de partida, durante años de docencia en la Escuela Superior de Arte Dramático de Málaga, en los que se aborda la acrobacia como asignatura, se ha hecho patente mediante las evaluaciones anuales, a través de mediciones extraídas de baterías de test, que las habilidades acrobáticas constituyen un método autónomo de mejora de la condición motora, por ello, estas apreciaciones, han generado la necesidad de sistematizar este proceso, siendo éste, el punto previo de partida de esta investigación.

En la primera parte del estudio se aborda el planteamiento de la investigación, la conceptualización, el análisis de la evolución histórica de la acrobacia escénica y la evolución histórica de la acrobacia dramática en la formación y el entrenamiento actoral.

En la segunda parte el estudio se centra en el marco pedagógico de la acrobacia dramática, el marco legal de las enseñanzas de Arte dramático, la evolución de la acrobacia como asignatura desde su creación a través de la Logse en la Escuela Superior de Arte Dramático de Málaga, el diseño curricular de las enseñanzas de Arte Dramático, su programación didáctica, la formación del alumnado actual y las aplicaciones didácticas y escénicas de la investigación.

La Primera Parte se inicia con el capítulo I: “Planteamiento de la investigación”, en el cual se formula el problema señalando los centros de interés iniciales, estableciendo los objetivos y las hipótesis de la investigación. Se justifica el estudio, para pasar a analizar el diseño y la naturaleza de la investigación.

Posteriormente se concreta el modelo teórico y se analiza su metodología y procedimientos, esclareciendo las fases de la investigación: el plan de investigación, las técnicas de recogida y análisis de datos, así como los sistemas de citas y referencias. Por último se analizan las fuentes primarias y secundarias de la investigación que se han utilizado: epistemológicas, sociológicas, literarias, arqueológicas, historiográficas y científicas.

En el capítulo II: “Marco conceptual”, la investigación se inicia con un acercamiento a los conceptos de acrobacia, acrobacia dramática y escénica y entrenamiento actoral en base a definiciones significativas de autores representativos para posteriormente realizar un análisis del estado del tema.

En este punto se abarca por nominación un concepto genérico, la acrobacia, germen de las habilidades y de los deportes acrobáticos, arcano de las artes circenses, ampliamente tratado por diversos autores desde una óptica primigenia o como grupo específico de habilidades relacionadas con los deportes gimnásticos.

Este concepto se hace totalmente específico al ubicarlo en un contexto escénico, y adopta un carácter único al situarlo en un contexto dramático, concretamente en el área de la formación y el entrenamiento actoral. Es por ello imprescindible a la hora de definir todos estos conceptos emplear una adecuada recopilación de

fuentes esclarecedoras que enmarquen el estudio de una forma clara, plasmando y analizando las opiniones y definiciones de los autores mas significativos acerca del tema que nos ocupa.

En el capítulo III: “Evolución histórica de la acrobacia escénica en las culturas Mediterránea y Europea”, se realiza un recorrido histórico sobre la evolución de la acrobacia escénica desde sus orígenes hasta la actualidad en las civilizaciones de la cuenca Mediterránea y de Europa. Se indaga el rastro del camino evolutivo de la acrobacia escénica a partir de un análisis exhaustivo de los vestigios arqueológicos que hablan de las primeras manifestaciones acrobáticas rituales, analizando por orden cronológico las posibles razones sociológicas, culturales y antropológicas de la práctica de la acrobacia en las antiguas civilizaciones de la cultura Mediterránea: Egipto, Etruria, Creta, Grecia, Roma, Iberia, Bizancio, la Edad Media Europea, el Renacimiento, la aportación a la historia acrobática de la Comedia dell’Arte, la supeditación a la Danza clásica durante el Barroco, los siglos XVIII y XIX , en los cuales se trata el nacimiento del circo moderno en 1770, los bailarines de cuerda y las exhibiciones acrobáticas colectivas para posteriormente entrar en el análisis del siglo XX, donde se sintetiza lo referente a las escuelas gimnásticas y concretamente lo concerniente a la gimnasia de aparatos de Amorós, por carecer de sentido escénico artístico propiamente dicho. A continuación se analiza la aportación de la acrobacia a las artes escénicas: El teatro, la danza contemporánea y el nuevo circo. Se revisa la evolución de la acrobacia en la cultura actual y su repercusión en el panorama escénico contemporáneo, tanto como disciplina teatral (teatro físico, teatro acrobático, teatro-circo, ópera-circo) como interdisciplinar. Se analizan las diferentes formas de la danza en las que se ve implicada la acrobacia: como el paso a dos (pas de deux), la danza contemporánea, el contact improvisation y determinadas exhibiciones folklóricas y danzas urbanas y agonísticas en las cuales se integran los movimientos acrobáticos, y se resaltan las compañías que más directamente tienen relación con este campo; se realiza un recorrido por las actuaciones acrobáticas en el music hall, y por último se analizan las películas y actores más representativas en relación a la acrobacia en la historia del cine, y para finalizar el capítulo se analiza globalmente el trabajo de los especialistas de cine y de los

coordinadores de acción o maestros de armas. Señalar que el estudio no profundiza en la evolución histórica de los deportes acrobáticos, que aunque en muchos casos constituyen espectáculos que no carecen de sentido escénico y artístico, no se pretende realizar una investigación sobre los fundamentos técnicos o la evolución histórica de los deportes acrobáticos, de los cuales ya existe abundante bibliografía, aunque se incluye un apartado sobre el proceso de deportivización de la acrobacia que contiene un cronograma de los deportes acrobáticos para entender mejor el discurso histórico.

En el capítulo IV: “La acrobacia dramática en la formación y el entrenamiento actoral en las escuelas teatrales del siglo XX y XXI, se realiza un recorrido analizando en primer lugar la evolución de las vanguardias históricas y la escena moderna, así como el concepto corporal en el marco teatral del siglo XX.

Posteriormente y como eje central de la investigación se analiza el origen y los principios del entrenamiento actoral, el concepto de training y sus fases, así como los diferentes aspectos metodológicos del entrenamiento corporal del actor llevados a cabo por los maestros de las escuelas teatrales europeas del siglo XX y XXI, focalizando el estudio en el tratamiento otorgado a la acrobacia en la formación y el entrenamiento actoral de dichas escuelas, analizando las principales aportaciones de los diferentes directores en relación al tema.

Se realiza una exposición exhaustiva del entrenamiento actoral señalando las metodologías y en la medida que lo permitan los registros y la bibliografía, algunos ejemplos de los ejercicios prácticos que utilizaba cada maestro.

La Segunda Parte del estudio se inicia con el capítulo V: “Marco pedagógico”, en el cual se revisa el marco legislativo de la acrobacia en las enseñanzas artísticas superiores, analizando a través de la revisión de las diferentes normativas anteriores y vigentes, el tratamiento que se le otorgo y se le da en la actualidad a la formación acrobática del actor, así como la evolución en la estructuración de la labor docente. Se realiza un análisis de los aspectos pedagógicos de la acrobacia dramática en la Escuela Superior de Arte dramático (en adelante ESAD) de Málaga, se ubica la materia de acrobacia dentro del diseño curricular de Arte dramático, y se expone el recorrido curricular del itinerario textual de la

especialidad de interpretación, y se incluyen programaciones didácticas específicas. Por último dentro de este capítulo se exponen el desarrollo didáctico y las posibles aplicaciones didácticas y escénicas de la investigación.

En el capítulo VI: "Discusión y conclusiones", se analiza la resolución del problema de la investigación, el grado de consecución de los objetivos del estudio y sus aportaciones: la conceptualización de la acrobacia dramática y el entrenamiento actoral, el análisis de la evolución histórica de la acrobacia escénica y de su lógica evolutiva en el marco de las artes escénicas, la comparación entre la práctica acrobática antigua y la moderna, el análisis de su simbología y de los aspectos antropológicos que condicionaban su práctica para valorar su aportación social, una correcta revisión y recopilación de las diferentes metodologías utilizadas por los maestros de escuelas teatrales desde los inicios del siglo XX hasta nuestros días, una adecuada síntesis de un modelo idóneo de entrenamiento actoral válido y actualizado que se sustente en base a las aportaciones más válidas de los diferentes directores pedagogos de escuelas teatrales, y las posibles aplicaciones del estudio al marco pedagógico y al ámbito de la producción escénica. Se establece la discusión en base a reflexiones sobre los objetivos del estudio, la conceptualización y los puntos en común, transferencias, y diferencias mostradas por los directores de escuelas teatrales en relación al tratamiento de la acrobacia dentro del entrenamiento actoral y a los diferentes métodos empleados. Se establece la veracidad de las hipótesis, y por último se exponen las conclusiones finales.

En el capítulo VII: "Nuevas líneas de investigación" se exponen las posibles nuevas líneas de investigación históricas, cualitativas y cuantitativas que deja entreabiertas este estudio, del cual se espera haya realizado aportaciones significativas al campo de la investigación docente y teatral, en lo que respecta a la acrobacia dramática en la formación y el entrenamiento actoral.

Tesis: *La acrobacia dramática en la formación y el entrenamiento actoral*
Introducción

1ª PARTE

Capítulo I: PLANTEAMIENTO DE LA INVESTIGACIÓN

I.1. Formulación del problema

En esta investigación se barajan tres centros de interés fundamentales: la evolución histórica de la acrobacia escénica, la acrobacia dramática y la formación y el entrenamiento actoral, estos tres últimos se interrelacionan y retroalimentan mutuamente de forma tal, que, la acrobacia queda totalmente contextualizada al referirnos al marco del entrenamiento actoral. Sin embargo, existe la necesidad de conceptualizar la acrobacia ubicándola además dentro del contexto escénico y dramático, ya que existen pocas referencias de autores sobre la acrobacia dramática y ninguno ha concretado una definición exacta. La escasez de estudios específicos sobre la evolución histórica de la acrobacia escénica y la falta de investigaciones comparativas o descriptivas en español sobre el entrenamiento actoral de las escuelas teatrales desde principios del siglo XX hasta nuestros días, constituyen los tres factores que conforman la base de la formulación de problemas de este estudio.

La intención de este proceso de investigación es comparar exhaustivamente las definiciones existentes del concepto de acrobacia, conceptualizar la acrobacia dramática y escénica, reconstruir la lógica de la evolución histórica de la acrobacia en el marco de las artes escénicas, comparar la práctica acrobática antigua y la moderna analizando su simbología y los aspectos antropológicos que condicionaban su práctica para valorar su aportación social.

El estudio tiene también por objeto determinar los principios del entrenamiento actoral, definir el training y sus fases, y comparar las metodologías que se emplearon en el área de la formación y el entrenamiento actoral durante el último siglo hasta la actualidad para poder sintetizar un modelo válido de entrenamiento o training del actor, así como aportar posibles aplicaciones didácticas y escénicas.

I.2. Objetivos de la investigación y estructuración de hipótesis

Se proponen los siguientes objetivos para este estudio:

- Concretar un modelo para la investigación.
- Conceptualizar a través de las fuentes literarias y científicas la acrobacia dramática y el entrenamiento actoral.
- Reconstruir la lógica de la evolución histórica de la acrobacia en el contexto de las artes escénicas.
- Analizar la dimensión simbólica y antropológica que condicionaba la práctica acrobática para valorar su aportación social.
- Establecer los métodos de aprendizaje técnico y la vía de transmisión de conocimientos de los antiguos acróbata.
- Obtener mediante el formato comparativo similitudes y diferencias entre la práctica acrobática antigua y la moderna.
- Describir las funciones de la acrobacia dramática dentro del entrenamiento actoral
- Diseñar un modelo de entrenamiento corporal del actor.
- Aplicar el estudio al marco pedagógico y al de la producción escénica.

Estructuración de hipótesis:

- 1. La acrobacia escénica tuvo en su origen un carácter ritual, funerario, religioso u oracular y a lo largo de su evolución histórica ha estado fusionada con la danza o supeditada a ella en gran parte de las culturas mediterráneas y europeas.***
- 2. La acrobacia dramática ha constituido un recurso imprescindible para los profesionales de la escena desde sus orígenes, así como un medio para la formación y el entrenamiento actoral en las escuelas teatrales desde principios del siglo XX hasta la actualidad.***

I.3. Diseño y naturaleza de la investigación

El diseño de este estudio contempla un diseño descriptivo y comparativo y una naturaleza histórica, se fundamenta en la revisión de fuentes primarias y secundarias: epistemológicas, arqueológicas, historiográficas, científicas y literarias, legadas algunas de ellas por autores o directores-pedagogos de escuelas teatrales que investigaron la evolución histórica de la acrobacia escénica o que primaron el training corporal y utilizaron la acrobacia en la formación y el entrenamiento de sus actores.

La investigación intenta esclarecer la evolución histórica de la acrobacia escénica desde las antiguas civilizaciones y la implicación de la acrobacia dramática en la formación y el entrenamiento actoral desde principios del siglo XX hasta la actualidad, con objeto de concretar y sintetizar un modelo válido de entrenamiento corporal del actor.

El enfoque epistemológico de nuestro estudio, es decir la forma de generar y validar el conocimiento científico es esencialmente interdisciplinar, se sitúa en un marco cuyo eje central es la historia, donde convergen la antropología y la sociología y de las cuales se retroalimenta para extraer la discusión.

Justificación del estudio

La investigación queda justificada por la resolución del problema al que nos remiten los centros de interés iniciales y el cumplimiento de los objetivos que plantea.

Desde esta perspectiva, esta investigación puede plantear paralelismos, transferencias y divergencias en lo relativo a conceptos y denominaciones con respecto al entrenamiento deportivo, lo que puede aportar al colectivo de Educación Física y el entrenamiento deportivo cierta sensibilidad y un mayor conocimiento y acercamiento a este apasionante mundo artístico del teatro, no obstante conviene aclarar que no es el enfoque del estudio el profundizar en los fundamentos de las actividades acrobáticas.

La clasificación y comparativa de toda esta información transfiere la capacidad de sintetizar nuevos modelos válidos de entrenamiento pico-físico para los actores.

En el ámbito de las artes escénicas, actualmente existe una gran aceptación social de las actividades y espectáculos acrobáticos, produciéndose frecuentes fusiones con la música, las artes escénicas y plásticas, incluso con determinadas áreas científicas como la arquitectura y el diseño.

La sociedad actual y en concreto el formato de espectáculo escénico que se maneja hoy en día, demanda la necesidad de una formación corporal específica para los estudiantes de Arte dramático. No solo existen prioridades a nivel de preparación física sino que, al mismo tiempo, a nivel profesional se exigen una serie de habilidades y destrezas que desarrolla específicamente la acrobacia dramática. La acrobacia parece constituir una de las bases del entrenamiento actoral. Según estudios¹ realizados por el investigador, existe una transferencia positiva de las habilidades acrobáticas hacia la mayoría de las capacidades físicas básicas y coordinativas, su práctica provoca un acondicionamiento pico-físico acelerado, puede incrementar la conciencia corporal y espacial, mejora el ritmo, así como el control interno y externo del movimiento, puede aportar decisión, colocación, eutonía muscular en los movimientos, fluidez en las ejecuciones y presencia escénica al actor, al mismo tiempo que lo libera de inhibiciones aumentando su autoconfianza y autoestima. Su práctica puede dotar al actor de un nuevo código expresivo y de la posibilidad de articular en el plano físico el plano imaginario a través de la búsqueda de combinaciones de actitudes psicofísicas, diferentes ritmos, acentuaciones, calidades de movimiento y trayectorias espaciales. El espectro acrobático puede enriquecer al personaje teatral dotando al actor de una serie de recursos cargados de una plasticidad y simbología muy significativas a la hora de aplicarlos a la construcción del personaje en la puesta en escena. Y lo que es más importante e imprescindible para el trabajo actoral, puede hacer que la interioridad del actor conecte con su acción exterior traduciéndose este pasaje en impulsos, resonancias, o reacciones que le doten en ese instante del estado de creatividad necesario para su actividad artística.

¹ Álvarez de Toledo, J., 2009, *Influencias y posibles transferencias de las habilidades acrobáticas a las capacidades básicas y coordinativas. La evaluación de las habilidades acrobáticas*, Proyecto de investigación DEA, Universidad de Málaga, Málaga

I.4. Modelo Teórico de la investigación

Según Blanchard y Cheska ² la antropología es una ciencia social que se subdivide en cuatro campos: Antropología física, arqueología, lingüística y antropología cultural.

A la hora de concretar un modelo para la presente investigación se ha de tener en cuenta que el modelo investigativo del presente estudio comparte facetas de varios modelos: el evolucionismo, el funcionalismo, el materialismo cultural y el modelo de la antropología simbólica.

“La cultura, a diferencia de la sociedad, es un comportamiento simbólico adquirido y adaptativo, compartido hasta cierto punto por todos los miembros de la sociedad, que tiene como función guiar la acción individual humana.”³

“El ritual es una faceta de la cultura que se presenta como la dimensión simbólica de las actividades sociales que no son precisamente de naturaleza técnica. El ritual, es una manifestación simbólica “sobre” algo relacionado con los individuos que intervienen en la acción. En este sentido el ritual puede ser o no religioso, sagrado, o profano. No es más que una actividad reglada que transmite algún mensaje social importante sobre la estructura y la cohesión de un grupo determinado.”⁴

El ritual es un hecho escénico simbólico que transmite un mensaje cultural el cual produce un efecto de cohesión social al constituir una actividad reglada.

Para Douglas ⁵, el ritual, al igual que el lenguaje, actúa como “transmisor de cultura” y ejerce un efecto “coercitivo sobre el comportamiento social”.

“Para Norbeck ⁶ el juego incluye las funciones teatrales y otras formas de pantomima; la pintura, la música, la danza y todo el espectro de las artes y la estética, la sátira y el humor, la fantasía y los estados psicoextáticos.”

Norbeck al hablar del juego hace una alusión directa a la representación teatral, a la danza y a los estados psicoextáticos, estos tres componentes lúdicos aparecen

² Blanchard, K. y Cheska, A, 1986, *Antropología del deporte*, Barcelona. Ed. Bellaterra, p.18

³ Ibid., pp. 37, 41

⁴ Leach, E., 1954, *Political systems of highland Burma: A study of Kachin social structure*. Harvard University Press. Citado por Blanchard. y Cheska, ibid., p. 37.

⁵ Douglas, M., 1970. *Natural Symbols: Explorations in Cosmology* London, B & R., citado por Blanchard, K. y Cheska, A., ibid., p.28

⁶ Id.

en la danza acrobática del antiguo Egipto. Henri Wild⁷ habla del objetivo psicoextático de dicha danza acrobática cuyo proceso catártico producido por el movimiento continuo de circunambulación provoca un estado de exaltación que permite que la divinidad se incorpore al cuerpo del acróbata.

I.4.1. Modelos teóricos en Antropología:

“Los modelos teóricos utilizados por los antropólogos suelen pertenecer bien al modelo explicativo, bien al modelo hermenéutico. Los primeros son explícitamente científicos y sugieren relaciones de causa a efecto.

Los modelos hermenéuticos o interpretativos ofrecen al observador diferentes perspectivas de los acontecimientos o del comportamiento.”⁸

I.4.2. Modelos explicativos: El evolucionismo

“Dentro de los modelos explicativos, según el evolucionismo , la explicación equivale a situar una cultura o un acontecimiento cultural dentro de un marco evolutivo. Leslie White, el más destacado evolucionista natural de la historia reciente de la antropología, afirma que la evolución de la cultura es el resultado de la aptitud de la especie humana para aprovechar la energía. La variable que permite determinar la posición del sistema en la escala evolutiva es la cantidad de energía que un sistema es capaz de dar y producir.”⁹

Un acontecimiento cultural como es el caso de un espectáculo acrobático se analizaría desde la propia perspectiva evolutiva de dicho espectáculo, desde las antiguas civilizaciones hasta las actuales aplicaciones acrobáticas en el marco del entrenamiento actoral, el contact - improvisation o el nuevo circo.

⁷ Citado por Soud, M. *Les danses sacres*, Paris VI, p.365.

⁸ Blanchard y Cheska .Op. Cit., pp. 46-47

⁹ Id.

Al respecto resulta interesante mencionar la teoría de Georges Strehly en relación a que la acrobacia puede ser el referente (la variable) para medir la evolución de una civilización.

“En muchos aspectos el modelo evolucionista es un modelo histórico, en la medida en que supone que el presente debe ser explicado con referencia al pasado.”¹⁰

En el caso de la acrobacia al explicar el presente en referencia al pasado resulta digno de destacar que se observan puntos de coincidencia y similitud entre la acrobacia antigua y la actual, lo que un sentido cíclico a su evolución histórica, pues la acrobacia escénica aparece hoy en día fusionada con la danza como en sus orígenes.

También existen similitudes en diferentes momentos de la historia entre las actuaciones de los acróbatas en el circo romano y en el circo moderno, en ambas se utilizaban los intermedios entre las carreras de carros o las actuaciones de acrobacia ecuestre.

Otra similitud que ofrece la evolución histórica de la acrobacia son las actuaciones de los bailarines de cuerda, en la antigüedad clásica y en el siglo XVIII y XIX, o los ejercicios de metabates y desultores en Grecia y Roma y las acrobacias ecuestres del circo moderno.

1.4.3. Modelos explicativos: El funcionalismo

El modelo teórico funcionalista está basado en la premisa de que los fenómenos culturales se comprenden mejor en relación con su función de satisfacer las necesidades humanas individuales.¹¹

En el caso del acróbata, la función cultural de la acrobacia satisfacía las necesidades individuales de supervivencia, libertad o profesionalización. Por un lado era una forma de buscarse el sustento, en otros casos la acrobacia aceleraba la liberación del esclavo y en otros casos era una actividad exclusiva únicamente ejecutada por sacerdotes o profesionales.

¹⁰ Blanchard y Cheska, op. Cit., pp. 46-47

¹¹ Id.

1.4.4. El materialismo cultural

Se trata de un modelo teórico que aborda la cultura humana como si la adaptación fuese su principal razón de ser. ¹²

Desde este modelo se puede estudiar el profesionalismo de la acrobacia desde sus orígenes rituales en Mesopotamia o en Egipto hasta nuestros días, como ha ido adaptando e incorporando nuevas técnicas dependiendo de las necesidades culturales. Tal es el caso de la mayoría de los acróbatas ecuestres que antes habían sido bailarines de cuerda y ante la preferencia social de cultura acroecuestre inducida por el nacimiento del circo moderno a finales del siglo XVIII, se produjo una adaptación profesional hacia esta especialidad acrobática.

1.4.5. La Antropología simbólica

“El modelo que utilizamos aquí se basa en el supuesto de que muchas actividades colectivas pueden ser interpretadas como mensajes simbólicos de la estructura social – la naturaleza fundamental del sistema en curso de investigación.(...)”

En todas aquellas situaciones en que las formas deportivas y lúdicas se transforman en representaciones públicas, hay varias oportunidades para aplicar el modelo antropológico simbólico. Las circunstancias abren a menudo interrogantes sobre la organización social, la clase social, el comportamiento político, el carácter nacional y la religión. El objetivo del investigador es analizar exactamente los mensajes simbólicos, como se comunican, y qué nos enseñan sobre el sistema del que proceden.” ¹³

El carácter de representación pública de las tauromaquias cretenses, las kubisteteras, los neurobates griegos, la acrobacia ecuestre de los desultores romanos en el circo, los juglares medievales o los actores de la comedia dell’Arte, la acrobacia de los ballets de la corte francesa del siglo XVI y XVII o el circo moderno nos inducen a la utilización simultánea de este modelo antropológico simbólico.

¹² Id.

¹³ Ibid., p. 47

I.5. Metodología de la investigación

Para intentar dilucidar como sería la acrobacia de los pueblos primitivos, tenemos dos vías: La primera sería analizar en los hallazgos de la investigación arqueológica aunque la información que nos aporta es escasa y la segunda vía sería la observación de sociedades ágrafas actuales o del siglo pasado, método que utilizaron Blanchard y Cheska al recopilar abundante información escrita sobre estos pueblos primitivos y sacar sus propias conclusiones. Las formas acrobáticas habrían evolucionado conforme evolucionaba la sociedad. Los ejes evolutivos serían para Blanchard y Cheska: la identidad social, el significado adaptativo, la especialización, la cuantificación, el material y el alejamiento social.¹⁴

Al exponer el modelo teórico y metodológico en el que se basa la investigación, se deben trazar las líneas a seguir tanto en las teorías formuladas en los objetivos como luego en la recogida y selección de los datos, y más tarde en el análisis de los datos, así como en la posterior discusión y exposición de las conclusiones.

El procedimiento para acercarnos al objeto de estudio ha sido básicamente el de analizar la información suministrada por las fuentes primarias y secundarias disponibles, sociológicas, literarias, historiográficas, científicas, arqueológicas, etc. e interpretarlas desde las teorías antropológicas y sociológicas previa comparativa entre todas las fuentes, utilizando técnicas cualitativas.

Estamos ante un estudio de carácter histórico que se centra en los conceptos de individuo, sociedad y cultura.

*El término sociedad hace hincapié y se basa en el factor humano, el término cultura define los recursos materiales e inmateriales que las personas heredan transforman y transmiten.*¹⁵

La metodología histórica de nuestro estudio, sitúa como primera línea de investigación, la conceptualización y la definición del marco de referencia de la acrobacia dramática y el entrenamiento actoral.

¹⁴ Rodríguez, J., 2000, *Historia del Deporte*, Zaragoza, Inde, pp.12 -13

¹⁵ Canto Ortiz, J. M., 1994, *Psicología social e influencia. Estrategias del poder y procesos de cambio*, Málaga, Ed. Algibe, p. 13

Una segunda línea de investigación se centra en la evolución histórica de la acrobacia en las culturas mediterráneas y europeas. Se trata de reconstruir la lógica de la acrobacia considerando su origen histórico y evolución, así como su relación con las artes escénicas.

Al Analizar la dimensión simbólica y ritual de la acrobacia, así como los aspectos sociales y antropológicos que condicionaban la práctica acrobática se puede concretar y valorar su aportación social y llegar a obtener mediante comparaciones, similitudes y diferencias entre la práctica acrobática antigua y la moderna.

Una tercera línea analiza las diferentes formas de entrenamiento que se llevaron a cabo en las escuelas teatrales europeas del siglo XX, lo que permite interpretar y explicar las funciones de la acrobacia y del entrenamiento actoral y diseñar un modelo de entrenamiento corporal del actor aunando toda esa información.

El realizar un estudio histórico relativo a la acrobacia y el entrenamiento actoral a través del análisis de diversas fuentes primarias y secundarias, la mayor parte de éstas, provenientes en la mayoría de los casos de las fuentes literarias legadas por los diferentes pedagogos y directores de escuelas teatrales, nos permite por un lado clasificar toda esta información y ordenarla en el tiempo, y por otro extraer conclusiones sobre los efectos de la acrobacia en el entrenamiento actoral, pudiendo sintetizar un modelo de entrenamiento corporal para los actores.

Una cuarta línea del estudio plasma la actividad docente de la acrobacia en las enseñanzas artísticas superiores, establece su marco legal y pedagógico. Ésta parte de la investigación nos induce al mismo tiempo a una reflexión acerca de las posibles aplicaciones didácticas que se pueden realizar en este ámbito, sintetizándolas en la elaboración de una unidad didáctica sobre la historia de la acrobacia y una asignatura optativa denominada acrobacia y entrenamiento actoral.

En una quinta línea se aplica la parte histórica del estudio al ámbito escénico a través de la puesta en escena de un espectáculo acrobático de carácter didáctico sobre la historia de la acrobacia, que se adjunta en el anexo II del DVD adjunto.

I.5.1. Procedimientos de la investigación

I.5.1.1. Plan de investigación

El plan de investigación es un ejercicio preliminar que permite situar el proceso investigador en perspectiva y trabajar siguiendo este proceso antes de empezar la recogida de datos propiamente dicha. Sirve, igualmente, para centrar el problema principal y evitar que las energías se dispersen.

El primer paso en la redacción del plan de investigación corresponde a la definición y descripción del problema.

Los antecedentes del problema escogido y algunas observaciones generales sobre la situación geográfica y etnográfica de la investigación son igualmente útiles.

El paso siguiente fue la enumeración de los objetivos del proyecto, seguido de una descripción del procedimiento. Este incluye una discusión del modelo a utilizar, la teoría y las hipótesis a contrastar, los métodos de recogida de datos, las técnicas de análisis escogidos y el modo en que se presentarán los resultados.

Finalmente el plan de investigación prevé la discusión de los resultados, la valoración de la investigación y de sus resultados.

En la primera fase de la investigación se localizaron los centros de interés relacionados con el tema, se realizó un barrido sobre las tesis doctorales existentes relacionadas y se procedió a la acotación del tema. Posteriormente se estableció el modelo, la teoría, la definición del problema, el planteamiento de objetivos e hipótesis de la investigación estableciendo los contenidos del capítulo I.

I.5.1.2. Recogida de datos

El núcleo del proceso metodológico de la investigación antropológica es la recogida de datos. Otra fuente genuina de información antropológica es la literatura. La fase activa de la investigación incluye, además de la recogida de datos, la obtención de documentos audiovisuales.

En esta fase se procedió a la selección y búsqueda de fuentes: bibliográfica, videografía, figuras arqueológicas, fotografías, esculturas, grabados, pinturas, documentación, etc., Se visitaron varios museos arqueológicos, se realizó una búsqueda bibliográfica en la red y se adquirió bibliografía incluso en subastas en Francia...

Durante esta fase se encontró una tesis doctoral defendida por la Dra. M^a Paz Brozas Polo y publicada por la editorial Ñaque en 2003, dirigida a un marco de características similares cuyo título es *"La expresión corporal en el teatro europeo del siglo XX"*. Este estudio, analiza el tratamiento de la expresividad corporal en la misma época y habla de algunos directores de escuelas teatrales que aparecen en la investigación, sin embargo, no estudia el entrenamiento actoral ni la acrobacia dramática.

En la tercera fase se seleccionaron autores que han aportado estudios a la historia de la acrobacia, y se realizó la selección de citas y de documentos gráficos. Se realizó un resumen de la evolución histórica de la acrobacia en cada época en las diferentes civilizaciones y épocas. Posteriormente se añadieron los documentos gráficos para elaborar los capítulos III y IV.

Una vez revisados los textos se seleccionaron los directores de escuelas teatrales y colaboradores de estos que eran más significativos y adecuados para el estudio, como es el caso del escenógrafo Fernand Leger, se procedió a la ordenación temporal de los autores y la documentación, Se realizó así mismo el resumen y la comparativa de escuelas teatrales finalizando el tema IV.

En lo referente a la evolución histórica de la acrobacia escénica se encontró la tesis de Waldemar Deonna, *el simbolismo de la acrobacia antigua* y la de Myriam Peignist, 2010, *Homo acrobaticus: essai pour une rencontre des mots et des gestes*, publicada por el Atelier national de Reproduction des Thèses de Paris V y

su artículo publicado en 2009/2 titulado *Histoire anthropologique des danses acrobatiques Corps* (nº 7).

Con respecto a este apartado relativo al entrenamiento actoral del estudio se encontraron diversas tesis: Meyer, E. (2011): *La creación actoral como un problema ideoplástico* editada por la Universidad de Chile, artículos como *El entrenamiento como base de la formación actoral* de Carlos Araque Osorio.

También se encontraron estudios relacionados con el entrenamiento actoral sin traducir al castellano en editoriales angloamericanas de autores como Anne Denis, 1995, *The articulate body. The physical training of the actor*, Mark Evans, 2009, *Movement training for modern actors*, Alison Hodge, 2000, *Twentieth century actor training* y David Zinder, 2009, *Body, voice, imagination: a training for the actor*.

I.5.1.3. Análisis de datos

Parte del análisis de datos se realiza durante el proceso de investigación. No obstante el orden lógico del plan de investigación sugiere esperar hasta el final de las actividades de campo.

El análisis de datos es ante todo la contrastación de la teoría. El antropólogo ordena su información y evalúa su incidencia en relación con las hipótesis de partida y sobre la validez de la teoría contrastada.

1.5.2 Sistema de citas y referencias

El sistema adoptado como sistema para las referencias ha sido la ISO 690, que es una norma ISO (Organización Internacional de Normalización) que especifica los elementos que deben ser incluidos en las referencias bibliográficas de materiales publicados.

Da un orden prescrito a los elementos de la referencia y establece convenciones para la transcripción y presentación de información derivada de la publicación fuente, aunque las cuestiones de estilo no son, en general, parte de la norma.

Existen tres ediciones de la norma ISO 690: ISO 690:1975. ISO 690:1987. Como complemento de la anterior, se publicó la ISO 690-2:1997, y la ISO 690:2010, que es la edición actual y que reemplaza a la anterior y su complemento.

I.6. Fuentes de la investigación

I.6.1. Fuentes primarias

“Una fuente primaria es la que se considera material de primera mano relativo a un fenómeno que se desea investigar. En el caso de la historiografía, sería lo que en su tiempo ha servido para construir la historia. Puede ser un trabajo creado por un testigo presencial de un evento histórico, que describe los sucesos que han ocurrido, cartas o diarios personales, en referencia a nuestro estudio, objetos físicos tales como esculturas, frescos, pinturas o carteles de circo.

Una fuente primaria, en el mejor de los casos, expone el punto de vista personal del autor sobre los sucesos descritos, que pueden ser o no veraces, precisos o completos.

Una determinada fuente no debería ser considerada como fuente primaria si está informando de sucesos o eventos ya publicados por otra fuente, como ocurre en el

caso de muchos artículos periodísticos. Los historiadores prefieren recurrir a las fuentes primarias, si están disponibles, o buscar otras nuevas. Estas fuentes, sean precisas o no, ofrecen nueva información en las cuestiones históricas ya que la mayor parte de la historia moderna gira en torno al determinante uso de archivos con el fin de encontrar fuentes primarias útiles.

Un trabajo histórico debe introducir cierta investigación original, utilizar fuentes primarias y no citar sólo fuentes secundarias.”¹⁶

Se han utilizado fuentes primarias obtenidas por el autor del estudio tales como los restos arqueológicos observados y fotografiados en museos, libros antiguos obtenidos en subastas en el extranjero como es el caso de *l'acrobatie et les acrobats* de Georges Strehly editado en 1903 en Paris, datos obtenidos a través de la observación real in situ en viajes específicamente realizados para este estudio, teniendo como destino lugares en los que existen restos arqueológicos como es el caso de Roma, así como todas las fuentes historiográficas disponibles como ha sido el caso de la Eneida de Virgilio y la Ilíada de Homero.

1.6.1.1. Fuentes primarias epistemológicas

La epistemología es según la R.A.L. la doctrina de los fundamentos y métodos del conocimiento científico.

“La fuente epistemológica emana de la propia disciplina y contribuye a la búsqueda de su estructura interna, su construcción y su concepción. La epistemología estudia cómo se genera y se valida el conocimiento científico y su función es analizar los preceptos que se emplean para justificar los datos científicos, considerando los factores sociales, psicológicos y hasta históricos que entran en juego.”¹⁷

La acrobacia encuentra la raíz de sus elementos en su propia evolución.

¹⁶ http://es.wikipedia.org/wiki/Fuente_primaria 12/11/ 2012 19:21

¹⁷ [Definición de epistemología - Qué es, Significado y Concepto](http://definicion.de/epistemologia/#ixzz2BF0R9Xze)
<http://definicion.de/epistemologia/#ixzz2BF0R9Xze> 4/ 11/ 2012 09:38

I.6.1.2. Fuentes primarias sociológicas

El análisis de la sociedad, de sus necesidades y de sus características, debe ser la fuente de información principal para precisar las intenciones y permitirá determinar las formas culturales o contenidos cuya asimilación es necesaria. La obtención de los datos derivados de las fuentes sociológicas vendrá dada normalmente por encuestas con preguntas claras que no deriven en demasiados parámetros.

I.6.1.3. Fuentes primarias arqueológicas

La observación directa de restos arqueológicos resulta muy útil en el estudio de la evolución histórica de la acrobacia. El acróbata de Osuna, fue observado y fotografiado en el Museo Nacional de arqueología de Madrid.

La visita al gran circo de Roma situado en la zona del palatino, proporcionó al autor una visión real de los espacios donde se desarrollaban las actuaciones de los acróbatas en los intermedios de las carreras de carros.

La observación directa del circo de Mérida (Emerita Augusta) , mucho menor que el de Roma, aporta una visión mucho más cercana para el público de las actuaciones de aquella época.

I.6.1.4. Fuentes primarias historiográficas

La historiografía¹⁸ es el registro escrito de la historia, la memoria fijada por la propia humanidad con la escritura de su propio pasado. El énfasis en su condición de "arte" o "ciencia" es uno de los objetos de debate metodológico más importante entre los historiadores, para una parte de ellos, ni siquiera puede hablarse de

¹⁸ Historiografía. wikipedia 29/03/2012. 20:32. <http://es.wikipedia.org/wiki/Historiograf%C3%ADa>

"historia" en singular, puesto que la condición de relato los convierte en "historias" en plural.

Para la mayor parte de los historiadores contemporáneos, en cambio, la condición científica de la historia es irrenunciable; e incluso está muy extendida la visión que no percibe ambos rasgos (ciencia y arte) como estrictamente incompatibles, sino como complementarios. Entre las fuentes historiográficas que se han consultado directamente figuran autores como Homero

1.6.1.5. Fuentes primarias literarias

La gran cantidad de autores y de referencias en torno a la acrobacia denota la importancia de esta práctica en la cultura y la sociedad.

Las fuentes relativas a la evolución histórica de la acrobacia y el entrenamiento actoral en su mayoría son fuentes secundarias aunque consideramos fuentes primarias los contenidos bibliográficos de autores como, Georges Strehly, Blanchard y Cheska, Konstantin Stanislavsky, Vsevolod Meyerhold, Rudolf von Laban, Gordon Craig, Vajtangov, Ettienne Decroux, Lee Strasberg, Jacques Lecoq, Richard Shechner, William Layton, Jerzy Grotowsky, Eugenio Barba, Peter Brook, Thomas Richards, etc

1.6.2. Fuentes secundarias

Lo que distingue una fuente primaria de una fuente secundaria es más el cómo se ha usado que el contenido. Una fuente secundaria es generalmente una descripción histórica construida a partir de fuentes primarias, pero los propios historiadores usan a menudo fuentes secundarias como testigos de su tiempo (como las propias fuentes primarias) al estudiar aspectos de la historiografía.

Una fuente primaria no es, por defecto, más precisa o fiable que una fuente secundaria. Las fuentes secundarias a veces están sujetas a revisión, están bien documentadas y están frecuentemente publicadas a través de instituciones donde la seriedad metodológica sea importante para la trayectoria y reputación del autor. Por otro lado las fuentes secundarias son muy verídicas, esto se debe a que las fuentes que obtuvieron la información, en muchos casos, son instituciones serias de carácter público o privado, o estudiosos del tema cuya reputación ya es conocida. Ambas fuentes se deben utilizar debido a que con ellas tenemos una visión más amplia del proyecto. En primera instancia se deben consultar las fuentes secundarias ya que estas nos evitan tener información duplicada y nos ayudan a determinar qué datos nos faltan para la solución de un problema.

I.6.2.1. Fuentes secundarias arqueológicas

Los restos arqueológicos nos muestran escenas gráficas de cómo se realizaban las diversas actividades acrobáticas. Estos restos normalmente aparecen fotografiados y editados en las fuentes literarias primarias: Restos cretenses como el fresco de Hagia triada, el del palacio de Knossos, o los restos del palacio de Tebas, los jeroglíficos egipcios, las estatuillas griegas, los restos de anfiteatros o el circo máximo de Roma, así como toda la iconografía de esculturas en relieve en los capiteles de la Edad media.

Existen también restos arqueológicos de la civilización etrusca, y existen bastantes representaciones en restos decorativos de la cultura greco romana.

I.6.2.2. Fuentes secundarias literarias

Jacob Pascal, Dominique Maclair, M^a Paz Brozas, Ana I. Balbuena, José Antonio Sánchez, Sol Garre e Itziar Pascual Algunas citas y autores aparecen en

las fuentes literarias primarias como es el caso de Soud, Franco Ruffini, Thomas Zinder, Oskar Schlemmer, Fernand Leger, etc

I.6.2.3. Fuentes secundarias extraídas de las ciencias de la actividad física y el deporte.

Los diversos estudios técnicos sobre las habilidades gimnásticas y acrobáticas siempre incluyen datos muy significativos sobre detalles históricos relacionados con nuestro estudio. Autores como M^a Paz Brozas y Vicente, Vernetta, López Bedoya y Panadero, Estapé, y López-Grande, Josep Invernó i Curós, Alemany, Bourgeois, T. Pozzo – C. Studeny, Junyent y Montilla, M. Mateu, etc

I.6.2.4. Fuentes secundarias historiográficas.

Entre las fuentes historiográficas que aparecen citados en otras fuentes figuran autores como Cicerón, Suetonio, Tito Livio, Virgilio, Manilio, Juvenal, Ovidio, Jean Chrisostome, San Agustín, etc.

Capítulo II. MARCO CONCEPTUAL

En este estudio se considera por nominación un concepto genérico, el de la acrobacia, madre de la gimnasia artística, arcano de las artes circenses y esencia de los deportes acrobáticos, tratada por diversos autores tomando como perspectiva su origen o bien analizada como gama de movimientos gimnásticos.

Este concepto se torna más específico y adopta un carácter único, al ubicarlo en el marco de las artes escénicas y se reduce aún más su marco de concreción al ubicarlo en el área de la formación y el entrenamiento actoral.

Es por ello imprescindible, el tratar de definir estos conceptos mediante una adecuada recopilación de definiciones, referencias y citas interesantes y esclarecedoras de autores de estudios significativos a lo largo de su evolución histórica, de forma que enmarquen el estudio de una forma clara y sobre todo actualizada, para poder concretar el estado del tema, establecer posteriormente una adecuada discusión acerca de dichas conceptualizaciones, para finalmente llegar a definir las con exactitud en las conclusiones finales.

II.1. Conceptualización.

II.1.1. *Concepto de acrobacia.*

Se inicia el estudio de las definiciones indagando en diversos diccionarios:

Diccionario de la Real Academia Española de la lengua: 22^a Ed.:

Acrobacia. Acrobatismo. Cada uno de los ejercicios que realiza un acróbata. U. t. en sentido figurado. Cada una de las evoluciones espectaculares que efectúa un aviador en el aire.

*Acróbata. La palabra acróbata no está registrada en el Diccionario. Las que se muestran en el recuadro tienen una escritura cercana. (Por analogía con el gr. ἀκροβάτης, el que sube a lo alto). Comúnmente. Persona que da saltos, hace habilidades sobre el trapecio, la cuerda floja, o ejecuta cualesquiera otros ejercicios gimnásticos en los espectáculos públicos.*¹

Diccionario Larousse:

Acrobacia: f. Ejercicios del acróbata. Ejercicio difícil: acrobacia del.

Acróbata: com. (del griego akrobatein, andar sobre la punta de los pies). Persona que baila sobre cuerdas o alambres en el aire. (Tómase también a veces por equilibrista, payaso, volatinero, gimnasta.) // Fig. Persona que quiere deslumbrar por medio de ejercicios deslumbrantes.

La mención en referencia a los espectáculos públicos y al acto volitivo de deslumbrar parece muy significativa ya que pone de manifiesto el carácter exhibicionista y/o artístico de la acrobacia y denota la presencia de un público y por tanto de un espacio escénico o escenario.²

Diccionario de los símbolos:³

Acróbata. En todas las civilizaciones el acróbata, el saltimbanqui, el clown, el malabarista han tenido un gran puesto. En el cementerio de los hombres célebres, en Moscú, un clown tiene su tumba de mármol, al lado de bailarinas, escritores, filósofos, hombres de Estado del antiguo y nuevo régimen.

Se resalta la importancia social de los acróbatas en todas las civilizaciones equiparando su importancia al de personas famosas.

Acrobacia: “Género circense que consiste en hacer distintas habilidades gimnásticas y de equilibrio, como dar saltos y piruetas. Cualquiera de dichas habilidades. Los ejercicios acrobáticos eran muy practicados en los orígenes del teatro, así como en la Commedia dell’Arte y en distintas especies del teatro

¹ Diccionario de la Real Academia Española de la lengua,
<http://rae.es/recursos/diccionarios/drae>

² García Pelayo y Gross, R. 1986, *Pequeño Larousse Ilustrado*, México D. F, Larousse

³ Chevalier J. y Gheerbrant A., 1995, *Diccionario de los símbolos*, 5ª edición, Versión castellana de Manuel Silvar y Arturo Rodríguez, París, Ed. Robert Laffont et Ed. Jupiter, Barcelona, Libergraf, S. L.

*primitivo español. Hoy han recobrado parcialmente su vigencia en diversos movimientos y tendencias del teatro contemporáneo.”*⁴

Acróbata: “Persona que realiza acrobacias. En teatro, quizá el personaje más identificable como acróbata sea el Arlequín de la Commedia dell’Arte. Las acrobacias son también muy usadas en los números de mimo.”⁵

Es necesario presentar definiciones de diferentes autores sobre las habilidades acrobáticas y el concepto de acrobacia:

A principios del siglo XX, Georges Strehly⁶ trata de definir la acrobacia y clasificarla:

“trata de delimitar el significado del término de acrobacia y de establecer una clasificación de todas las manifestaciones existentes en aquel momento; así, se refiere a todas las modalidades de “torres de fuerza y agilidad que se realizan en los teatros”, estableciendo quince categorías acrobáticas, entre las que destacamos los equilibrios sobre manos, las dislocaciones, las pirámides, las pirámides, anillas, barras y trapecio, equilibrios aéreos, acrobacia ecuestre y ciclismo acrobático.

*Curiosamente Strehly consideraba la acrobacia como una forma de arte corporal aplicable a la “gimnasia educativa” e incide en la diversidad motriz de la acrobacia como una cualidad apropiada para tenerse en cuenta en los planteamientos educativos”.*⁷

Georges Strehly, junto con Tuccaro⁸ en el siglo XVI, fue uno de los pioneros en establecer una didáctica de la acrobacia, ya que la revisión histórica que realiza en su libro *l’acrobatie et les acrobats* (1903) es una de las fuentes literarias de la parte histórica de este estudio, aunque su exposición técnica se sitúa en un contexto muy influenciado por el circo moderno.

⁴ Gómez García, M., 1997, *Diccionario Akal de teatro*. Ed. Akal, Móstoles, p. 13

⁵ Id.

⁶ Georges Strehly, 1977, *L’acrobatie et les acrobats*, Zlatin, Paris.

⁷ Brozas, M. P. y Vicente, M., 1999, *Actividades acrobáticas grupales y creatividad*, Madrid. Gymnos, p. 18.

⁸ Archangelo Tuccaro (1536 - 1616), célebre acróbata italiano, saltarín del rey Carlos IX, en 1599 escribió en la corte francesa el primer tratado sobre saltadores y volatineros, un libro de 400 páginas sobre “saltos aéreos”, dedicada a Enrique VI, “*Tres diálogos del Ejercicio de saltar y voltear en el aire, La rueda con el salto volteado atrás*” (lo que sería una rondada – flic-flac), se puede considerar la obra pionera de la acrobacia y su didáctica en nuestra cultura,.

Capítulo II: Marco Conceptual

Pozzo y Studeny sugieren que:

“Los criterios comunes a todas las acciones acrobáticas son las rotaciones aéreas del cuerpo en los tres ejes”.⁹

Pozzo y Studeny acotan a nivel espacial y biomecánico el marco acrobático relacionándolo con los giros en cualquiera de los ejes y su localización en fase aérea.

Esta conceptualización excluye todo el trabajo de equilibrio estático y dinámico en contacto con el suelo, por lo que aunque su significado excluyente es totalmente cierto, excluye los equilibrios y los remontados que constituyen inversiones totales, por lo que parece una definición incompleta para todos los movimientos acrobáticos.

Brozas y Vicente siguiendo a Pozzo y Studeny la definen en relación a la rotación aérea sobre los distintos ejes.

“Se aproximan al concepto de acrobacia basándose en criterios motores y en el análisis de las transferencias del aprendizaje. El elemento definidor es la “rotación aérea del cuerpo”: el acróbata se impulsa de forma activa y directa (sin aparatos ni contacto) para poder girar en el espacio aéreo sobre distintos ejes. En las actividades acrobáticas los disequilibrios posturales, junto con los órganos esenciales se colocan en posiciones inhabituales de inversión a altas velocidades, se establece una particularidad funcional en las interacciones sensoriales y el sujeto se aleja, como en ninguna otra actividad, de su referencia postural de base – vertical pédica.”¹⁰

En esta definición Brozas y Vicente si contemplan las posiciones inhabituales de inversión a altas velocidades con lo que excluyen las inversiones estáticas.

Para Jacques Lecoq:

“La acrobacia es la base del trabajo corporal, tanto en circo como en teatro. Girar en el sitio, hacer una cabriola o una paloma, es simplemente jugar con tu cuerpo intentando distraerlo de la urgencia de la gravedad y el equilibrio. Es también reencontrar la libertad de los movimientos de la infancia. La voltereta lateral es el primer moviendo realizado por un niño, antes incluso de gatear:

⁹ Pozzo T., Studeny C., 1987, *Théorie et pratique des sports acrobatiques*, Paris, Ed. Vigot, p.17.

¹⁰ Brozas y Vicente, op. Cit., p.18.

*lanza su cabeza hacia un lado para que su cuerpo acompañe el movimiento. ¡Es ya un acróbata! El actor debe reencontrar esa libertad primaria.”*¹¹

Según Jacques Lecoq la acrobacia es fundamental en el entrenamiento actoral y le hace rescatar al actor la libertad motora infantil, le da a la acrobacia un carácter imprescindible y un papel central dentro del entrenamiento corporal en el teatro y en el circo y evoca la sensación de libertad motriz, que luego nos hablará Grotowsky y la relaciona con las necesidades del actor para el proceso creativo, asociándola con el concepto de regresión y ubicándola en una primera fase del desarrollo motor infantil.

Thomas y otros remiten las habilidades acrobáticas al exhaustivo y preciso control sensitivo adaptativo en relación al movimiento acrobático dinámico y exponen que:

*“Existe también en una figura acrobática, todo un sistema de señales y de informaciones tratadas y organizadas, que tienen su origen en un conjunto de impresiones de sensaciones visuales, auditivas, kinestésicas, laberínticas, etc., bien situadas en sus relaciones recíprocas y que permiten un control preciso de las variaciones de las posturas para un dominio dinámico de sus transformaciones, sin aceptar jamás de una forma pasiva la gravedad, ni tampoco permitir que se haya estado ni un solo instante a la deriva en el espacio.”*¹²

Para Olivera:

*“Los equilibrios y las acrobacias constituyen en el fondo una retroprogresión (feliz término acuñado por el filósofo Salvador Paniker)...”*¹³

Olivera hace referencia a la retroprogresión evolutiva de Salvador Paniker¹⁴, concepto bipolar que nos habla de la doble y contraria vía evolutiva; en referencia al sentido evolutivo hacia delante encontramos que en la sociedad de los últimos años se han abierto vías de sensibilización y afinidad hacia los deportes y las actividades acrobáticas y de manera especial en el sector juvenil, lo cual ha producido a su vez un proceso de desarrollo creativo de nuevos deportes y

¹¹ Lecoq, J., 1998, *El cuerpo poético*, Barcelona, Alba, p.119.

¹² Junyent y Montilla, 1997, *1023 ejercicios y juegos de equilibrios y acrobacias gimnásticas*, Barcelona, Paidotribo, p. 9.

¹³ *Ibíd.*, p.6.

¹⁴ Salvador Paniker. Ensayos retroprogresivos. <http://www.solromo.com/index.php/ensayo/46-ensayos-retroprogresivos-salvador-paniker> 20/03/2012.10:49

actividades acrobáticas como es el caso del multidisciplinar half-pipe, el break-dance y el Parkour, y en el sentido retrogresivo observamos que simultáneamente se ha producido una vuelta atrás hacia el origen y hacia la naturaleza, en referencia especial a la afinidad por liberar al cuerpo y rescatar los movimientos naturales de nuestros ancestros los simios.

Si parece ser cierto que determinadas conductas motoras permanecen inscritas en el genoma humano y que afloran en situaciones límites como pueden ser las de supervivencia.

Junyent y Montilla establecen que:

*“La característica esencial de las acciones acrobáticas es el dominio del cuerpo en posiciones inhabituales. Las inversiones y semi-inversiones del cuerpo en el espacio, mediante rotación adelante o rotación atrás son el punto de partida del aprendizaje.”*¹⁵

Junyent y Montilla definen la acrobacia a través del dominio corporal en posición invertida y su aprendizaje inicial lo sitúan en las rotaciones adelante o atrás hacia la semi-inversión.

Estos dos autores recogen también en la misma referencia bibliográfica definiciones de varios autores como Roger Callois:

*“Acciones que provocan en sí mismo, por un movimiento rápido de rotación, un estado orgánico de confusión y desorientación.”*¹⁶

Callois resalta la desorientación espacial como causa principal a la hora de realizar una rotación rápida, es decir un movimiento acrobático, aunque descarta las acciones lentas como los remontes.

y Parlebas:

“Acciones físico-deportivas que por sus propiedades motrices y estéticas presentan unos estereotipos motores permitiendo establecer una mayor calidad y

¹⁵ Junyent y Montilla, op. Cit., p. 17.

¹⁶ Callois, R., 1958. *Los juegos y los hombres: la máscara y el vértigo*, México D.F., Fondo de cultura económico citado por Junyent y Montilla, op. Cit., p.17

*finura de ejecución que autoriza a su vuelta una fuerte toma de riesgo y una espectacularidad desarrollada.”*¹⁷

Parlebás destaca la finura de ejecución que permiten los estereotipos motores acrobáticos y su nivel de riesgo y espectacularidad.

Chartier y Vigarello lo definen como:

*“Deportes de límite debido al desarrollo de su espectacularización.”*¹⁸

Chartier y Vigarello definen los deportes acrobáticos como límites y lo achacan a la necesidad de crear una actividad cada vez más espectacular. La sociedad demanda espectáculos en los cuales se llegue a límites corporales, y el concepto actual basa lo espectacular exclusivamente en realizar actividades en las cuales el cuerpo del acróbata asuma un mínimo riesgo. En la antigüedad ese riesgo era extremo hasta el punto de ser capaz de morir, incluso en la época grecorromana existían numerosos casos de funámbulos y bailarines de cuerda que solían perder la vida durante la actuación hasta que Marco Aurelio impuso la red de seguridad

Junyent y Lapetra especifican:

*“Acciones físicas que incluyan una inversión del cuerpo y consecuente pérdida de la posición habitual erecta, produciendo, en una primera fase del aprendizaje, una pérdida de las referencias perceptivas que, con la evolución del aprendizaje del elemento acrobático, se recuperarán de nuevo siendo las propioceptivas las más importantes, una vez automatizado el gesto.”*¹⁹

Junyent y Lapetra también nos hablan al igual que Callois de la desorientación perceptiva durante el inicio del aprendizaje y de su posterior reorientación pero desde los canales propioceptivos al automatizar el movimiento y nos remiten a la posición invertida como punto de referencia estático o dinámico para definir las acciones acrobáticas como ya habían hecho antes Junyent y Montilla, aunque amplifican la definición al incluir una segunda rotación sobre el eje longitudinal, es decir incluyen las rotaciones con pirueta.

¹⁷ Parlebás, P., 1981. *Contribution à un lexique commenté en science de l'action motrice*, Paris, INSEP citado por Junyent y Montilla, op. Cit., p.21

¹⁸ Chartier y Vigarello, 1982. *Las trayectorias del deporte: Prácticas y espectáculo* citado por Junyent y Montilla, op. Cit., p.21

¹⁹ Junyent y Lapetra, 1996, *Proceso de aprendizaje del Acro-gym y métodos de trabajo desde la iniciación a la maestría*, Deporte Andaluz, nº 31, pp. 24-33.

Capítulo II: Marco Conceptual

*“Gestos motrices que implican una inversión del cuerpo mediante una rotación sobre el eje transversal o sagital del cuerpo, con posible rotación sobre el eje longitudinal, con consecuente pérdida de la posición habitual y que están regulados por los receptores (principalmente exteroceptores en la iniciación y propioceptores una vez conseguida la maestría del gesto.”*²⁰

Etapé entiende por habilidades gimnásticas y acrobáticas a:

*“Todas aquellas habilidades que se desarrollan en el ámbito de la gimnasia artística, hasta hace poco denominada Gimnasia Deportiva y también en el ámbito de las actividades gimnásticas y acrobáticas, entendidas como actividades de carácter físico deportivo recreativo. Estas habilidades específicas son las que, partiendo de habilidades básicas, constituirán los fundamentos o patrones motores básicos de la Gimnasia Artística, es decir, los elementos técnicos propios de este deporte.”*²¹

Etapé sitúa las habilidades acrobáticas en un marco estrictamente restringido por la gimnasia artística y la acrobática sin tener en cuenta las artes escénicas como el circo o la danza.

Carballo nos induce a que:

*“Pensemos que en definitiva la Acrobacia es la madre de la gimnasia.”*²²

Los movimientos acrobáticos son comunes a la mayoría de los aparatos de la gimnasia artística y se estructuran como familias de elementos.

Brozas analiza la acrobacia:

*“Desde un punto de vista diacrónico, muy general, la acrobacia aparece en principio como una manifestación más antigua que la gimnasia; como una manifestación directamente asociada con el arte: más que por las múltiples representaciones artísticas elaboradas en torno a ella, por entenderse en sí misma como forma de arte corporal.....Desde el punto de vista del ámbito de aplicación hay que asociar la acrobacia con el arte, la recreación o la diversión, pero también con la profesionalización.”*²³

²⁰ Junyent y Montilla, op. Cit., p.21

²¹ Estapé E. y López-Grande, M., 1999, *Las habilidades gimnásticas y acrobáticas en el medio educativo*. Ed. Inde, p.19.

²² Citado por Estapé, E., 2002, *La Acrobacia en gimnasia artística*. Zaragoza Ed. Inde., p.13

²³ Brozas, M^a P., 2004, *Fundamentos de las actividades gimnásticas y acrobáticas*. León, Universidad León, pp.10-11.

Capítulo II: *Marco Conceptual*

En este análisis Brozas excluye el posible carácter religioso, ritual u oracular de la acrobacia ancestral y la relaciona únicamente con el arte, la recreación o el divertimento, aunque sí reconoce el origen profesional de la acrobacia.

Brozas defiende que: *“Toda acrobacia está basada en una transgresión postural y/o motriz que se caracteriza por una relación inhabitual con la gravedad”*.²⁴

Este concepto de transgresión postural y la relación inhabitual con la gravedad la utiliza también Brozas para definir el body contact, se da también en muchas otras actividades deportivas como por ejemplo en cualquier deporte de Sliz.

En términos de Olivera Beltrán:

*“....El cuerpo acrobático promueve una motricidad alternativa, cuyo fin consiste en descubrir nuevas posibilidades corporales cimentadas en la inversión.”*²⁵

Olivera revela las posibilidades creativas tomando como punto de la trayectoria del movimiento la posición invertida.

Alfredo Mantovani y Jesús Jara nos acercan al plano del entrenamiento actoral a través de su visión de la acrobacia

*“La acrobacia es una disciplina física que nos aporta un mayor y mejor conocimiento de nuestro cuerpo en movimiento. Y el cuerpo es la herramienta de trabajo tangible del actor. Cuanto más entrenada tengamos esta herramienta, mejor trabajaremos con ella. La acrobacia nos aporta precisión, limpieza expresiva, control, concentración y claridad.”*²⁶

Alfredo Mantovani y Jesús Jara nos hablan del aporte y la transferencia del trabajo acrobático hacia el conocimiento corporal y el control, la precisión y la limpieza expresiva de los movimientos, así como la mejora de la concentración y la claridad, suponemos que se refiere a la claridad mental a la hora de realizar una acción.

El Dr. Francisco (Kiko) León Guzmán en su artículo sobre los deportes de Sliz define el concepto de la siguiente forma:

²⁴ Brozas, M. P., op. Cit., p.121

²⁵ Ibíd., p.74

²⁶ Mantovani, A. – Jara, J., 2007. *El actor creativo, la actriz creativa*, 2006, *El actor creativo, la actriz creativa*, Bilbao, Artezblai, , p.102

“La acrobacia sería la capacidad de ejecutar de manera controlada inversiones (posiciones invertidas del cuerpo) y giros alrededor de los tres ejes del cuerpo, en contacto con el medio o en fase aérea.”²⁷

León Guzmán nos habla de la ejecución controlada de las posiciones invertidas y los giros aéreos en los tres ejes o en contacto con el medio, lo que amplía y enmarca correctamente la rotación aérea sobre los tres ejes de la que nos hablaban Pozzo y Studeny. Es una definición simple y muy completa al mismo tiempo.

II.1. 2. Concepto de Acrobacia dramática y acrobacia escénica

El concepto de acrobacia dramática es un concepto contemporáneo, las fuentes a las que acudir para intentar conceptualizarla no son muy numerosas, así pues no solamente se indagará al respecto en la bibliografía actual sino que se debe acudir a la esencia conceptual y funcional de las escuelas de formación teatral donde se gestaron las bases del entrenamiento actoral y que incluyeron la acrobacia en el entrenamiento y la formación de sus actores. El concepto de acrobacia escénica queda contextualizado al tener lugar un espectáculo o representación en un espacio escénico.

II.1.2.1. Concepto de Acrobacia Escénica.

Patrice Pavis²⁸ define escénico/a de la siguiente forma:

1º Que tiene relación con la escena.

Escena: véase el escenario. El escenario o La Skênê era, en los orígenes del teatro griego, el barracón o la tienda que se levantaba detrás de la orquesta.

²⁷ León, F., 2001, *Los deportes de Sliz*, Deportes de Sliz. Equilibrio y acrobacia. Clasificación *Lecturas: Educación Física y Deportes* · <http://www.efdeportes.com> · Año 7 · Nº 34 , p.7

²⁸ Pavis, P., 1980. *Diccionario del Teatro*, Buenos Aires, Paidós, pp. 171-172

Skêne, orchestra y teatron constituyen los tres elementos escenográficos básicos del espectáculo griego; la orquesta o espacio actoral conecta el espacio escénico (espacio perceptible por parte del público sobre el o los escenarios) con el público.

2º Que se presta a la expresión teatral.

A lo largo de la historia la acrobacia se ha desarrollado en numerosos espacios escénicos, acotados o no, desde santuarios, templos, anfiteatros, recintos, palacios, ágoras, plazas, tarimas, tablados, ferias, circos, teatros, instalaciones deportivas hasta la propia naturaleza como es el caso de los clavadistas de Acapulco. En el contexto de la acrobacia escénica los movimientos acrobáticos son elementos o materiales escénicos que no se ubican únicamente en un teatro, como lugar de representación, sino que pueden aparecer integrados o fusionados con otras artes escénicas como es el caso del circo, ubicándose siempre en un espacio escénico, perceptible para el público, el cual le da forma a la representación o al espectáculo. Se podría decir que una representación o espectáculo por el hecho de tener lugar, da lugar a un espacio escénico determinado por la ocupación espacial del movimiento escénico y la distancia visual al público, y a un espacio sonoro determinado por la acústica de la representación.

Incluso Vsebold Meyerhold traslado el escenario a espacios más identificados con la clase trabajadora como los centros de trabajo, fabricas o astilleros, y abordó el espacio escénico de un modo que rompiera las barreras arquitectónicas y psicológicas impuestas por el arco de proscenio, transformando la escena en un espacio lúdico donde el actor, mediante piruetas y ejercicios biomecánicos, se relacionaba de forma directa con el público.²⁹

II.1.2.2. Concepto de Acrobacia dramática.

El concepto de acrobacia dramática nos remite de forma más específica al marco teatral y en concreto a sus orígenes rituales, dotándola de un carácter ancestral.

²⁹ Hidalgo, Juan C., 2004, *Espacios escénicos*. Consejería de cultura. Junta de Andalucía, p.256

El primer autor en utilizar la denominación acrobacia dramática fue Jacques Lecoq, aunque otros directores pedagogos de escuelas dramáticas la habían utilizado anteriormente como base del entrenamiento actoral sin conceptuarla de forma específica.

Jacques Lecoq descubre el origen infantil de la acrobacia dramática en su libro *el cuerpo poético*³⁰: *“Los movimientos acrobáticos son aparentemente gratuitos. No <<sirven>> para nada, salvo para el juego. Son los primeros movimientos naturales de la infancia. La acrobacia dramática comienza con volteretas y cabriolas cuya dificultad va aumentando progresivamente para transformarse en saltos de obstáculos, y luego en saltos mortales, en un intento de liberar al actor, tanto como sea posible, de la fuerza de la gravedad. ...Por medio del juego acrobático el actor llega al límite de la expresión dramática.*³¹

Lecoq plantea la inutilidad de los movimientos acrobáticos si carecen de contenido lúdico, y considera que es a través de sus ejecuciones jugadas cuando se convierten en catalizadores de la máxima expresividad y liberan de la gravedad el cuerpo del actor. Habla de la inadecuación escénica de la gratuidad de la acrobacia en el sentido de que la acrobacia no puede convertirse en un deleite de virtuosismo escénico sino que al llevarla a escena siempre debe estar justificada por el drama.

Oscar Schlemmer plantea que:

“las técnicas motrices procedentes de la acrobacia son necesarias pero no suficientes. Una de sus aspiraciones o utopías del teatro fue el Teatro gimnástico, acrobático y equilibrista,...

“La acrobacia posibilita, aunque sólo en el ámbito de lo orgánico, una superación parcial de lo corporal; el hombre serpiente: el hombre serpiente con los miembros quebrados, la geometría aérea viviente de un trapecio, las pirámides de cuerpos...

³⁰ Lecoq, Jacques, 2003, *El cuerpo poético*.. Barcelona, Alba Editorial

³¹ Ibid., p.109

*La aspiración de liberar al hombre de sus limitaciones y de elevar su libertad de movimientos más allá de la medida natural, da lugar a la sustitución del organismo por la figura artística mecánica: autómatas y marionetas.”*³²

Schlemmer plantea la adecuación de la acrobacia para la formación y la técnica gestual del actor, pero al mismo tiempo la considera insuficiente y crítica la mecanización del actor debido a la búsqueda desnaturalizada de la libertad de movimientos sin límite.

Oskar Schlemmer nos habla de la acrobacia como vehículo para superar los obstáculos corporales desde la organicidad y achaca a la evolución de las técnicas acrobáticas la automatización y el marionetismo del actor; este último concepto será ampliamente desarrollado por Gordon Craig a través de la supermarioneta, pero Schlemmer lo trata desde la crítica de una forma despectiva, confiriéndole un aspecto negativo. Parece que la visión de la acrobacia que plantea Schlemmer está idealizada dentro del marco teatral, ya que lo que le hubiera gustado realizar es un teatro acrobático, aunque podríamos decir que su ballet triádrico es una de las mejores lecciones que hay en la historia del teatro sobre geometría corporal, ya que anticipa conceptos y materiales escénicos que se utilizarán en la segunda mitad del siglo XX como es el caso del concepto de deshumanización del actor utilizado por varios directores del siglo XX, descrito por J. A. Sánchez en *La escena Moderna*.

Jerzy Grotowsky³³ deja entrever un acercamiento al concepto de acrobacia dramática:

“Gradualmente llegamos a lo que se podría llamar “acrobacia orgánica” dictada por ciertas regiones del cuerpo- memoria, por ciertas intuiciones del cuerpo vida.”

Grotowsky utilizará los movimientos acrobáticos del training actoral para rescatar esa organicidad del cuerpo memoria dejándose llevar por la intuición corporal.

Alfredo Mantovani y Jesús Jara nos aclaran la función de la acrobacia dramática en su libro el actor creativo, la actriz creativa:

³² Schlemmer, O. 1975, *El teatro del Bauhaus*, Einaudí, Turín citado por Sánchez, J. A. 1999, *La Escena Moderna*, Madrid, Ed. Akal, p.185

³³ Grotowsky, J, 1992, Revista *mascara*. Nº 27, México D. F. Escenología, pp. 31-37

*“La acrobacia dramática intenta sintetizar en una sola materia estos dos aspectos fundamentales de la expresión actoral, ya que cuando representamos un personaje, la partitura física y vocal y la partitura emocional reproducen al mismo tiempo. Por tanto, es conveniente estar entrenados en esa simultaneidad. Hablamos de partituras porque entendemos que, una vez seleccionado el material que ofrecemos al público en una representación, debe ser lo más parecido a una partitura musical: armonía, ritmo, precisión, tiempo, silencio, pausa, melodía, musicalidad.”*³⁴

Mantovani y Jara defienden la organicidad interpretativa y la articulación psico-física del actor. El actor debe plantear su trabajo gestual como una partitura de movimientos, ya que casi en ningún caso debe salir al escenario a improvisar sus movimientos, a excepción de determinadas acciones performativas, dentro de un contexto relativo al marco de las instalaciones (happening, performance) y en determinados géneros como es el caso de la Comedia del Arte.

La improvisación se debe de utilizar como método de creación y, una vez que el actor domina de forma orgánica su cuerpo, la partitura de movimientos, el texto, la energía y la escena debe formar parte de cada actuación para enriquecer su interpretación, lo que ratificará el hecho de que el teatro es un arte vivo y las actuaciones no solo no tienen porqué ser idénticas, sino que deben ser incluso diferentes cada día.

El problema fundamental del teatro contemporáneo es preservar el don de la improvisación que posee el actor, sin transgredir la forma precisa y complicada que el director ha conferido al espectáculo. (...) Si la improvisación está ausente en sus actuaciones, es que el actor está estancado en su desarrollo (...)

*El buen actor se distingue del malo, en que éste no interpretará el jueves del mismo modo que lo hizo el martes. La alegría del actor no está en repetir lo que ya ha logrado, sino en variar e improvisar en el marco del conjunto.*³⁵

La similitud entre partituras musicales y de partituras de movimiento de la que nos hablan Jara y Mantovani, es un tema que aparece detallado en profundidad en la bibliografía de Marta Shinca, la cual expresa que cuando el cuerpo crea movimientos hace música muda. Una secuencia de movimientos participa de los

³⁴ Mantovani, A. - Jara, J., op. Cit. p. 102.

³⁵ Meyerhold, E.1975, *Teoría Teatral*, Madrid, Fundamentos, pp. 127-128

elementos musicales más complejos, puesto que en ellos existe sucesión, acentuación, inflexiones dinámicas y plasticidad en el espacio. El lenguaje de la música y el lenguaje corporal se identifican, y existe un paralelismo absoluto entre los elementos de la música y los movimientos del cuerpo.³⁶

Mantovani y Jara concretan:

*“En la acrobacia dramática podemos realizar ejercicios individuales, en parejas y en grupo. En todos ellos se trabajan conceptos comunes a la expresión actoral y la acrobacia: La mirada, el ritmo, la pausa, las cadenas de movimiento, las imágenes, la continuidad, la contención, la explosión, la síntesis de movimiento y voz, el tono y el volumen de la voz, la relación entre movimiento e imagen, la energía de la repetición, la presencia. Y otros conceptos que tienen que ver más con la actitud necesaria para realizar ambas actividades: La concentración, la voluntad, el riesgo, la confianza y seguridad, en sí mismo y en los demás, la autodisciplina.”*³⁷

El trabajo de acrobacia dramática debe estar unido a la expresividad actoral y al mismo tiempo servirá para desarrollar las habilidades psicológicas necesarias para la adecuada actuación.

Gregorio Pastor la define tras años de experiencia en el campo pedagógico de la acrobacia dramática de una manera personal y muy sincera:³⁸

“No es una <<serie de ejercicios más o menos gimnásticos >> en donde el único objetivo del educando en arte dramático, aparte de una preparación física, sea el hecho demostrativo de una habilidad, con mayor o menor nivel, de destreza corporal.”

Pastor rechaza el tratamiento único de la acrobacia como entrenamiento o como forma espectacular basada en el virtuosismo. Explica perfectamente el concepto de acrobacia dramática remitiéndonos al hecho teatral de narrar una historia.

A través del redescubrimiento de la propiocepción del cuerpo, el actor integra la geometría espacial y la orientación espacio-temporal. La acrobacia aporta un equilibrio extracotidiano que origina tensiones y como consecuencia un cuerpo

³⁶ Shinca, M. 1988. *La Expresión corporal*, Madrid., Ed. Escuela Española, p. 46.

³⁷ Mantovani, A. - Jara, J., 2007, op. Cit. pp.102-103

³⁸ Pastor, G., *La Acrobacia dramática como identidad propia* en Garré, S. – Pascual, I. , 2008, “*Cuerpos en escena*”, Madrid, Fundamentos, p.115

dilatado. Cuando el actor realice equilibrios de gran dificultad, su acción requerirá una mayor energía que se transferirá en un estadio pre-expresivo en referencia a la presencia corporal del actor, que precede a la expresión intencionada del cuerpo creativo. La acción dramática se verá reforzada en la óptica del espectador a través de la utilización de equilibrio dinámico.

Para Goyo Pastor el trabajo en suelo es un acto psicopedagógico, ya que obliga a realizar ajustes posturales para controlar y dominar el movimiento adaptándolo al cuerpo del individuo, este aprendizaje conlleva un incremento de los niveles de autoconfianza y autoestima.

La estructuración del movimiento acrobático en frases creará una gramática corporal, ésta se codificará en un lenguaje expresivo que podrá conjugarse en poética corporal, lo que supondrá la educación dramática del cuerpo.

Y termina su reflexión sobre la acrobacia dramática:

*“Al alumno de Arte dramático se le presupone especialmente sensible ante el hecho estético, y de esta plástica estética va a condicionar en gran medida el contenido de esta materia. En su desarrollo pedagógico se intentará compaginar dos cosas que pueden parecer que son contrapuestas, pero que terminan con vertiendo en el mismo objetivo de formación del intérprete. Por un lado, será la búsqueda del dominio, de la perfección, de las técnicas de movimiento corporal y acrobático. Y por otro, la integración y aplicación de dichas técnicas dentro de un marco simbólico, estético, expresivo y dramático “.*³⁹

Eugenio Barba⁴⁰ nos habla del uso de la energía y la utilización del cuerpo:

*“Pero el derroche, el exceso en el uso de la energía no basta para explicar la fuerza que caracteriza la vida del actor. Es evidente la diferencia entre esta “vida” y la vitalidad de un acróbata e incluso en ciertos momentos de gran virtuosismo en la ópera de Pekín y en otras formas de teatro o danza. En estos casos, los acróbatas, los bailarines, los actores nos muestran “otro cuerpo”, un cuerpo que utiliza técnicas muy distintas a las cotidianas...”*⁴¹

³⁹ Pastor, G., op. Cit., en Garré, S., Pascual, I., op. Cit. p.115

⁴⁰ Barba E. - Salvarese N., 1988, *Anatomía del actor*, México D.F., Escenología, p.17

⁴¹ Ibid., p. 226

Nicola Salvarese ⁴² nos habla sobre las repeticiones de los movimientos acrobáticos en el teatro oriental:

“Cuando se asiste a un espectáculo de la Opera de Pekín o del Kabuki, a menudo sorprende la destreza física de los actores: verdaderas acrobacias elevan y hacen volar los cuerpos que con suma ligereza aterrizan en el suelo. La música, los trajes y los accesorios hacen todavía más espectaculares estas acciones; pero lo que llama más la atención, es el hecho de que la acrobacia se repita un número exagerado de veces, impensable al principio de la acción. Uno se queda sorprendido e impresionado: el actor se levanta y como la cosa más natural del mundo habla y dialoga sin el menor asomo de fatiga. Muy a menudo se trata de duelos o de acciones guerreras coordinadas a la perfección; otras veces es una forma de los personajes para entrar a la escena o para abandonarla, afirmando así la propia prestancia física; otras veces, finalmente, es una forma para subrayar pasajes de la obra e interrumpir, provocando sorpresa, una situación que se estanca. Mirándolo bien se trata de verdaderos procesos de una retórica de la acción.”

II.1.3. Concepto de Entrenamiento actoral y Training

II.1.3.1. Etimología de las palabras entrenamiento y training

Según Jossette Feral⁴³ las palabras *Entrenamiento* y *training* coexisten en numerosos textos de investigadores, artistas y directores de escuelas teatrales y definen el trabajo que realiza el actor a efectos de mejorar su arte antes de entrar a escena. Este anglicismo, revela una profunda transformación en la formación y el entrenamiento actoral a lo largo de los últimos treinta años.

⁴³ Feral, J. en Müller, C., 2007, *El training del actor*, México D. F. UNAM pp. 13-28

“La palabra inglesa *training* documentada en 1440, significo originalmente “Sacar, tirar de” procede del Francés *Trainer* y no obtuvo el sentido de “someterse a un aprendizaje, instruir, educar, entrenar” hasta 1542, a partir de este momento designa la instrucción y el ejercicio sistemático en algún arte, profesión u ocupación, con el propósito de adquirir destreza en él.”⁴⁴

Utilizada en los ámbitos deportivo, militar y artístico aparece ligado desde su aparición a nociones de ejercicio y perfeccionamiento, evoca el proceso de desarrollo de la fuerza y la resistencia corporal mediante el ejercicio sistemático con el objetivo de ser capaz de realizar proezas deportivas.⁴⁵

La palabra *training* apareció en los años ochenta en los diccionarios franceses gracias por un lado a la influencia del deporte designando un entrenamiento por medio de ejercicios repetidos y al entrenamiento autógeno de Schultz designando un método psicoterapéutico de relajación mediante la sugestión.

Los diccionarios aplican el empleo de la palabra a las nociones metódicas de ejercicio y repetición, aunque no al medio teatral.

En 1895 Paul Bourget en su libro *Outre mer* nos habla del modelo americano del *training* como entrenamiento matemático y razonado. Esta referencia relaciona la palabra *training* con la gimnasia en concreto.

En 1872 en sus *Notas sobre Inglaterra* Taine se refiere al *training* de la atención.

En 1976 la academia de la lengua francesa recomienda el término *entreinement* como “acción de perfeccionamiento y mantenimiento de la condición en un dominio dado” en lugar de *training* “un entrenamiento mediante ejercicios repetidos”. A pesar de esto el término *Training* se admite como sinónimo de *entreinement*.⁴⁶

⁴⁴ Ibid. p. 13

⁴⁵ Oxford English Dictionary y Barhart Dictionary of Etimology

⁴⁶ Feral, J. en Müller, C., op. Cit. pp. 13-28

II.1.3.2. *Evolución del concepto de training*

La palabra training en inglés se utiliza para designar por un lado todos los aspectos de la formación del actor y los ejercicios realizados antes de la puesta en escena de una producción teatral, y por otro se entiende como el entrenamiento realizado para mejorar el arte teatral sin que vaya dirigido a una producción específica, señalando tres finalidades diferentes del entrenamiento: la formación, la producción y el desarrollo artístico del actor. Abarca todas las formas de ejercicios, técnicas y métodos utilizados por el actor para obtener las bases profesionales de su oficio.⁴⁷

En 1985 en *Anatomía del actor*⁴⁸ la palabra “training” aparece en lugar de “entrenamiento” para designar el trabajo del actor. Los textos de Richard Shechner (El training desde una perspectiva intercultural), de Nicola Salvatore (Training y punto de partida) y de Eugenio Barba (Training de “aprender” a “aprender a aprender”) se refieren con la palabra *training* específicamente a la preparación del actor.

En el libro de Barba *Teatro: soledad, oficio y rebeldía*⁴⁹ el uso sistemático de la palabra training parece haber suplantado por completo al término entrenamiento. Barba afirma haber otorgado desde el primer momento cierto privilegio a la palabra Training por su mayor interculturalidad y por evitar connotaciones deportivas que evocan una gimnástica del actor.

Al parecer se trató más de un cambio ideológico que aportó una nueva concepción del entrenamiento actoral que de un deslizamiento léxico para transmitir una imagen más dinámica del actor, y la intención que conllevaba pudo ser el adoptar un término más restringido, para escapar de las connotaciones deportivo - militares del vocablo entrenamiento, ya que la existencia de diferentes métodos de training no parece que fuera la causa del cambio.

La influencia directa de los métodos de entrenamiento americanos de Lee Strasberg, Viola Spolin, Uta Hagen, Stanford Meisner, Stella Adler, Kristin Linklater y Cicely Berry en el cambio léxico no se ha determinado con claridad.

⁴⁷ Id.

⁴⁸ Barba, E. - Salvatore, N., op. Cit.

⁴⁹ Barba, E., 1998, *Teatro: soledad, oficio y rebeldía*, México D.F., Escenología,.

II.1.3.3. Entrenamiento actoral

Joaquín Campomanes:

“La técnica sólo es un medio, nunca un fin.”

“En muchas ocasiones he oído que la esgrima es una actividad corporal muy buena para el entrenamiento de un actor: Yo no comparto esta opinión. Para el entrenamiento de un actor, la esgrima puede ser tan útil como la natación, el atletismo o el tiro con arco. En mi opinión, la esgrima es imprescindible no para el entrenamiento del actor, sino en la formación del actor.”⁵⁰

Campomanes deja claro que la esgrima es imprescindible para la formación del actor aunque no es mejor que otras actividades físicas o deportivas para el entrenamiento actoral, en base a este planteamiento, se postula si la acrobacia es imprescindible para el actor en su formación y/o en su entrenamiento. Aunque en las dos actividades está presente el mecanismo de decisión, imprescindible a nivel escénico, la esgrima utiliza la decisión en función de su adversario mediante un esquema de acción – reacción, mientras que el actor-acróbata realiza una escucha interior en cada ejecución.

Según estudios realizados, el rendimiento físico-coordinativo obtenido por actores en período de formación con la práctica acrobática en referencia a los aspectos cuantitativos de agilidad, fuerza, potencia, equilibrio y flexibilidad es muy notable⁵¹, por ello la acrobacia parece una actividad necesaria e imprescindible en la formación a efectos de desarrollar y adquirir una serie de capacidades y habilidades necesarias para la práctica actoral, en el entrenamiento por su rentabilidad motora y su capacidad de colocar al actor en un estado creativo y durante la actuación, por su efecto positivo sobre la desinhibición, la autoestima, la decisión, la presencia y el rendimiento escénico y por constituir en sí misma un código expresivo y plástico susceptible de ser utilizado como material escénico.

⁵⁰ Joaquín Campomanes. 2009, *La codificación en el trabajo del actor* en Garre, S. y Pascual, I., op. Cit. pp. 105-109

⁵¹ Álvarez de Toledo, J., 2007, *Influencias y posibles transferencias de las habilidades acrobáticas a las cualidades físicas básicas y coordinativas. La evaluación de las habilidades acrobáticas.* Proyecto de investigación DEA, Málaga, Universidad de Málaga

David Zinder opina que:

“Cualquier forma de entrenamiento se basa en la comprensión de que determinados elementos básicos de la individualidad creativa del actor pueden ser entrenados como preparación a su trabajo en los elementos teatrales específicos como son el personaje, la escena y el texto.”

*“Esto implica un entrenamiento de los aspectos más elementales del instrumento creativo – las tres herramientas expresivas básicas del actor: el cuerpo, la voz y la imaginación – y de dos habilidades básicas: la irradiación (término de Chekhov que describe la capacidad de proyectar en la distancia la expresión escénica), y la cooperación creativa (la capacidad de crear junto con sus colegas: el director, compañeros de reparto, y principalmente, los espectadores).”*⁵²

Zinder plantea que los elementos individuales creativos deben entrenarse integrándolos en el trabajo interpretativo. Siguiendo una línea Chejoviana destaca la necesidad de entrenar el cuerpo, la voz y la imaginación como instrumentos expresivos y la irradiación y la cooperación creativa como habilidades de creación actoral.

La lógica del entrenamiento intenta desarrollar una conciencia separada de sus instrumentos expresivos que generara la presencia escénica.

El entrenamiento también debe dirigirse a la apertura y disponibilidad creativa hacia todas las personas inmiscuidas en la acción teatral.

Sol Garré considera que estos elementos fundamentan un adecuado entrenamiento para el actor gestual.

“Desarrollar el poder de concentración en el actor, encontrar esa cualidad especial de su compromiso con la partitura de acción y buscar la implicación de las capas más profundas de su personalidad (no – yo) incidirán el aumento de su poder de sugestión, presencia escénica y capacidad de comunicación. Tres pilares dentro del paradigma que presupone la interpretación en el teatro del gesto.”

Sol Garré expone tres objetivos para un programa de entrenamiento específico para interpretación gestual: Desarrollar la concentración, comprometerse con la partitura de acción e implicar las capas más profundas de la personalidad con

⁵² David Zinder: Body-Voice-Imagination: 2009, *A training for the actor*. New York, Routledge, 1º 2002, Pág. 3 citado por Garré, Sol, en Garré, S – Pascual, I., op. Cit., p. 48.

objeto de incrementar la autosugestión, la presencia escénica y la capacidad de comunicación. Su pedagogía se basa en las artes marciales, su relación con el trabajo actoral y las técnicas antes descritas de Chejov. Su entrenamiento se basa en el yoga, el tai-chi y Kalarippayattu, la comprensión de las relaciones cuerpo-mente, concentración, respiración, acción, partitura y energía y el control de estas técnicas en el cuerpo, el movimiento, en el espacio y en el tiempo, crean una magnífica base para la aplicación de las técnicas imaginativas de Chejov.⁵³

Alfredo Mantovani y Jesús Jara exponen que:

*“El cuerpo es la herramienta de trabajo tangible del actor. Cuanto más entrenada tengamos esta herramienta, mejor trabajaremos con ella. La acrobacia nos aporta precisión, limpieza expresiva, control, concentración y claridad.”*⁵⁴

Mantovani y Jara prestan una importancia especial al entrenamiento del cuerpo y achacan a la práctica acrobática el desarrollo de la precisión, la limpieza creativa, el control, la concentración y la claridad.

Gregorio Pastor hablando del training:

*“Acondicionamiento psico-físico del cuerpo que acciona a través del espacio y en sus distintos planos, articulando, a su vez, gestos motrices a través de los ejes corporales, dando como resultado en un primer nivel pre-expresivo un cuerpo extra-cotidiano que originará, gracias al training rutinario, un acercamiento al hecho artístico”.*⁵⁵

Pastor expone que la acrobacia proporciona un acondicionamiento multilateral a través de un entrenamiento continuo aplicado a la geometría espacial, que genera un cuerpo extra-cotidiano en un nivel pre-expresivo.

*“No es una <<serie de ejercicios más o menos gimnásticos>> en donde el único objetivo del educando en arte dramático, aparte de una preparación física, sea el hecho demostrativo de una habilidad, con mayor o menor nivel, de destreza corporal.”*⁵⁶

Plantea que el objetivo de la acrobacia no es sólo la preparación física actoral ni conseguir un nivel de destreza para obtener cierta espectacularidad.

⁵³ Garré, S, 2009, *El cuerpo como punto de partida del actor* y David Zinder: *Entrenamiento e imaginación* en Garré, S., Pascual, I., op. Cit., pp. 27-37, 47-57

⁵⁴ Mantovani - Jara, op. Cit., p. 102

⁵⁵ Pastor G., op. cit. p.115

⁵⁶ Id.

Jorge Eines analiza la visión del entrenamiento según Stanislavsky:

*“En el terreno del entrenamiento es en donde se da la lucha para educar una capacidad de respuesta psico -física.....hacer trabajar al cuerpo al mismo tiempo que la mente....Si en algo se sintetiza el trabajo del actor es en el binomio imagen – cuerpo.”*⁵⁷

Eines destaca la importancia de ubicar el entrenamiento en el plano psico-físico centrandolo el trabajo actoral en la imagen y el cuerpo.

Stanislavsky plantea una serie de exigencias a nivel corporal:

*“Necesitamos cuerpos duros y fuertes, desarrollados en proporciones armónicas, bien contruidos, pero sin excesos poco naturales (...) para conseguirlo hay que estudiar el cuerpo en primer lugar y comprender las proporciones de sus diferentes partes.”*⁵⁸

Stanislavsky plantea que para modelar el cuerpo de forma armónica primero hay que estudiar anatomía y comprender las proporciones ideales.

Meyerhold presta una importancia especial a la coordinación corporal del movimiento del actor en el espacio, de tal forma que debe asombrar su agilidad y el arte con que está coordinado. Realmente un buen nivel de coordinación es necesario para poder llegar a disociar y asociar acciones corporales, texto y emoción de forma orgánica.⁵⁹

Meyerhold plantea que el actor debe poseer la capacidad de excitabilidad refleja, tener buena apariencia, obtener conciencia corporal y equilibrio y estudiar la propia biomecánica. A partir de posiciones y estados físicos del actor, se crean puntos de excitabilidad a los que posteriormente se añaden los sentimientos. La gimnasia y la acrobacia, así como otras actividades físicas serán útiles si se conjugan de forma secundaria con los ejercicios de biomecánica.⁶⁰

“No crean ustedes que el actor pasea por la calle, inspirándose y después sube al escenario. No. Hay que entrenar el movimiento, entrenar el pensamiento y entrenar la palabra.”

⁵⁷ Eines, J., 1985, *Alegato en favor del actor*, Madrid, Ed. Fundamentos. p.39

⁵⁸ Stanislavsky, 1975, *Making the body expressive*. p.60

⁵⁹ Meyerhold citado en S. Jiménez – E. Ceballos. 1985,. *Técnicas y teorías de la dirección escénica. Octubre teatral. El papel del actor*. pp. 209-210

⁶⁰ Ibidem. p. 245

Meyerhold desecha la vida fácil del actor, expone que el entrenamiento debe ser trilateral, el actor debe entrenar el movimiento, el pensamiento y la palabra.

Igor Illinski ⁶¹ habla sobre el entrenamiento de biomecánica:

“Estos ejercicios en los que tenía importancia la gimnasia, la plástica y la acrobacia, desarrollaban en los alumnos el golpe de vista preciso: aprendían a calcular sus movimientos, a hacerlos racionales y a coordinarlos con sus compañeros; les enseñaban una serie de procedimientos que, variados, ayudaban a los futuros actores a moverse en el espacio escénico, más libremente y con mayor expresividad.”.

El método de biomecánica incluía ejercicios de gimnasia, de plástica y de acrobacia para desarrollar en sus alumnos la capacidad de calcular, racionalizar y coordinar sus movimientos con los de sus compañeros, adquiriendo mayor libertad y expresividad de movimientos en el espacio escénico. Meyerhold habla de espacio escénico porque trasladó sus espectáculos fuera de los teatros a fábricas y lugares de trabajo, por lo que ya no se representaría en un escenario propiamente dicho.

Bolelavsky hablando de la educación del actor: en su libro *Las seis primeras lecciones*:

“Talento y técnica. La educación del actor consta de tres partes. La primera es la educación del cuerpo, de toda la estructura física, de cada músculo y fibra.

*Una hora y media diaria de los siguientes ejercicios: Gimnasia y gimnasia rítmica, danza clásica e interpretativa, esgrima, toda clase de ejercicios respiratorios, ejercicios de impostación de la voz, dicción, canto, pantomima y maquillaje.....Necesito un actor que tenga una idea clara de la psicología del movimiento,....., de la expresión de la emoción.....Necesito un actor que sepa algo de la anatomía del cuerpo humano.”*⁶²

Bolelavsky plantea la formación actoral desde la educación del cuerpo, la psicología del movimiento, la expresión de la emoción y el conocimiento anatómico.

Lecoq afirma en su capítulo de acrobacia dramática que:

⁶¹ Igor Illinsky *Sobre mi mismo en Meyerhold*, 1975, *Teoría teatral*, Madrid, Fundamentos, p.199

⁶² R. Bolelavsky. 1989, *La formación del actor. Las seis primeras lecciones*, García verdugo, p. 23-24

“El dominio técnico de todos estos movimientos acrobáticos, caídas y saltos, malabarismos y luchas tienen un único objetivo: dar al actor una mayor libertad de actuación.”

Lecoq plantea la acrobacia como un recurso catalizador de una mayor libertad de actuación, ciertamente, el dominio técnico de los movimientos acrobáticos capacitará al actor a realizar cualquier tipo de movimiento en el escenario, y por el contrario, la carencia técnica bloqueará el proceso creativo del actor, le impedirá realizar determinados movimientos, excluyéndolos de su gramática corporal, y le obligará a adaptar sus partituras de movimiento convirtiéndolo en un actor mediocre que no podrá llevar al límite el juego de la actuación.

Lecoq no plantea un modelo corporal sino la consecución de la plenitud del movimiento en base a la economía de su ejecución y la justificación de los movimientos, creando una gimnasia dramática.

“Utilizo ejercicios elementales, como balanceos de brazos, flexiones hacia delante o flexiones laterales del tronco, balanceos de piernas... y otros ejercicios utilizados generalmente en la mayor parte de los calentamientos corporales, dándoles un sentido”.

Le da un sentido se supone *“dramático”* a los ejercicios calisténicos más usuales, El sentido dramático reside en el ritmo, el sentido creado por el tipo de respiración, la acentuación del movimiento y la utilización de las calidades de movimiento.

De pie, en extensión, con los brazos levantados, una caída del tronco provoca una flexión del cuerpo y luego, al rebotar, el retorno a la posición inicial.

Este movimiento, realizado según una precisa progresión, es ejemplificador de lo que hacemos con el conjunto de la gimnasia dramática. Comenzamos por hacerlo de una manera mecánica, sencilla, para descubrir el recorrido. A continuación intentamos agrandar el movimiento para llevarlo al límite, realizándolo en el mayor espacio posible. En una tercera fase nos concentramos especialmente en dos momentos importantes del movimiento para descubrir la dinámica dramática: por una parte, el momento del inicio, en extensión, justo antes de que le tronco se encuentre arrastrado en la caída; por otra parte, el momento que marca el final el movimiento, a la vuelta del tronco y de los brazos en vertical, cuando el cuerpo

se encuentra de nuevo en extensión y el movimiento va a morir, imperceptiblemente en la inmovilidad.

Estos dos momentos, que siguen y preceden a la actitud de extensión, son portadores de un intenso estado dramático. La suspensión que precede al inicio se inscribe en la dinámica del riesgo, de la caída, y conlleva un sentimiento de angustia que se evidencia claramente. Por el contrario, la suspensión del retorno es la del aterrizaje, la del regreso a la calma, la del acercamiento progresivo a la inmovilidad y la serenidad.

Progresando con un simple movimiento de flexión de tronco desde la simple mecánica a la eutonía a través de la observación, centra la atención en los momentos en los que el movimiento tiene una carga dramática que conlleva sentimientos como los de angustia en la caída y de calma en la verticalidad.

A continuación ponemos en juego la respiración. El movimiento se realiza en espiración completa durante la ida y la vuelta, y la inspiración sólo interviene en la actitud inmóvil de la extensión, reteniendo el aire en apnea alta. A partir de este dominio de la respiración, comienzo a sugerir imágenes paralelas que hacen entrar al movimiento en su dimensión dramática....En un movimiento de este tipo, en el preciso instante de la suspensión, el teatro aparece. ¡Antes, no es más que deporte!

A través de un tratamiento de la respiración le da un sentido al movimiento de flexo-extensión de tronco y al incorporarle imágenes le hará penetrar en su dimensión dramática, de forma que en el momento de la suspensión el actor estará creando teatro.

II.1.3.4. Training

Jerzy Grotowsky en una entrevista a la revista máscara en 1992 expone que:

“El training del actor es una labor diaria, durante la cual se entrenan los signos, se perfecciona la agilidad natural del cuerpo para poder reproducir los signos sin que él oponga resistencia, y se buscan las maneras de eliminar los bloqueos

físicos del actor en el sentido de la pesadez, de la “entropía” energética. Se ejecuta toda una serie de ejercicios llamados “acrobáticos” para liberarse de las limitaciones naturales creadas por el espacio, por la gravedad, etc. ⁶³

Grotowsky plantea la utilidad del training diario para entrenar los signos, perfeccionar la agilidad natural para reproducir esos signos sin oponer resistencia corporal y eliminar los bloqueos corporales a través de los ejercicios acrobáticos liberando al cuerpo de la pesadez y de las limitaciones producidas por el espacio y la gravedad.

Richard Schechner⁶⁴ nos habla de las funciones del training:

“Hacer training significa que el Performer no es el autor originario ni el responsable del arreglo del texto. Es su transmisor.

La primera función es la Interpretación de un texto dramático.

La segunda función del training es la de hacer del Performer alguien que transmita un “texto preformativo”. El training para la transmisión de textos preformativos es fundamentalmente distinto del training para la interpretación de textos dramáticos (...)

La tercera función del training -.....- es la preservación (transmisión) de un saber secreto. Ser elegidos para el training significa tener accesos al saber exotérico, eficaz, bien custodiado. Esto da poder al espectador. El training es conocimiento, el conocimiento es poder. Esta es la vía de los chamanes.....El chamán es un Performer cuya personalidad y cuyas tareas le llevan al límite o al margen, pero cuyo saber le coloca en el centro.

La cuarta función del training es ayudar a los performers a alcanzar la expresión personal..

La quinta función del training es la formación de grupos.”

Richard Schechner ⁶⁵ nos habla de las funciones del training: Interpretar un texto dramático, comunicar un texto performativo, preservar y transmitir el saber chamánico lo que le da poder al espectador, alcanzar la expresión personal y formar grupos

Nicola Salvatorese habla sobre el training a partir de Grotowsky:

⁶³ Grotowsky, J.,1992, op. cit. p. 27

⁶⁴ Richard Schechner. 1988, *El training en una perspectiva intercultural* en Barba, E, Salvatorese, N., *Anatomía del actor*, op. Cit. , pp.220-221

⁶⁵ . Schechner R, 1985, “Between Theatre and anthropology. University of Pennsylvania Press.

“Los actores orientales no tienen un verdadero entrenamiento: aprenden por imitación de su maestro (...) El training se propone tanto la preparación física para el oficio como una especie de crecimiento personal del actor por encima del nivel profesional: es el medio para controlar el propio cuerpo y dirigirlo con seguridad, y a la vez la conquista de una inteligencia física”⁶⁶

Nicola Salvatorese señala que los actores orientales carecen de entrenamiento ya que aprenden por imitación y resalta como objetivos del training la preparación física específica, el crecimiento personal para controlar y dirigir el propio cuerpo y la conquista de una inteligencia física.

⁶⁶ Nicola Salvatorese 1988 *“Training y el punto de partida”* en *Anatomía del actor*, México, Escenología, pp.222-223

II.2. Estado del tema

II.2.1. Sobre la acrobacia

La acrobacia se sitúa en sus orígenes en una escena ritual, utilizando el cuerpo invertido y el volteo del acróbata como punto de conexión hacia lo divino, es decir como catalizador de la comunicación con las divinidades.

Sus manifestaciones aparecen reflejadas en el arte desde sus orígenes y constituye una forma de arte corporal aplicable a diversas disciplinas.

Las diferentes definiciones encuentran una zona común de consenso teórico en las rotaciones aéreas sobre los tres ejes. Sus movimientos suelen ser rápidos, controlados a través de referencias propioceptivas, se articulan mediante calidad y finura de ejecución, conllevan una fuerte toma de riesgo y espectacularidad significativa, y se caracterizan por una fase de inversión corporal sobre la que se cimenta, en su relación inhabitual con la gravedad, el denominado cuerpo acrobático. Le atribuyen la maternidad de la gimnasia artística y la asocian con la retroprogresión hacia nuestros orígenes homínidos y el reencuentro con la libertad motora de la infancia.

El control dinámico a través de las sensaciones acrobáticas y el dominio corporal en posiciones inhabituales aporta mayor y mejor conocimiento de nuestro cuerpo en movimiento y constituye la base del trabajo corporal del actor.

II.2.2. Sobre la acrobacia dramática

La acrobacia dramática no debe residir en ejercicios gimnásticos cuyo objetivo, aparte de obtener una preparación física adecuada, sea ejecutar una habilidad con destreza. Su práctica continua supone un acondicionamiento psico-físico, y sus acciones articulan gestos motrices, que crean un cuerpo extra-cotidiano, pre-expresivo, que origina gracias al training diario, un acercamiento a la creación artística.

El actor debe utilizar la atención y la visión periférica para controlar el espacio, y a través del redescubrimiento de la propiocepción del cuerpo, el actor integra la geometría espacial y se orienta en el espacio-tiempo, para llegar a sentir que el movimiento acrobático es un pretexto para contar una historia, de esta forma el cuerpo además de soporte del texto pasa a ser el germen creativo de una idea dramática, por lo que se rechaza el tratamiento único de la acrobacia como forma espectacular basada en el virtuosismo.

La acrobacia aporta un equilibrio extracotidiano que origina tensiones y como consecuencia un cuerpo dilatado. La dificultad de la acción requerirá una mayor energía que se transfiere en pre-expresidad corporal del cuerpo creativo para el actor, lo que precede a la expresión intencionada. La acción dramática se verá reforzada en la óptica del espectador a través de la utilización del equilibrio dinámico.

El trabajo en suelo es un acto psicopedagógico que obliga a realizar ajustes posturales para controlar y dominar el movimiento adaptándolo al cuerpo del individuo, este aprendizaje conlleva un incremento de los niveles de autoconfianza y autoestima.

La estructuración del movimiento acrobático en frases crea una gramática corporal, ésta se codifica en un lenguaje expresivo que puede conjugarse en poética corporal, lo que supone la educación dramática del cuerpo.

La acrobacia dramática intenta sintetizar y entrenar la simultaneidad de la partitura física y vocal y la partitura emocional del actor. El actor que realiza acrobacia dramática trabaja las cadenas de movimiento, el ritmo, la continuidad, la pausa, la energía de la repetición, la mirada, las imágenes, la relación entre movimiento e imagen, la retención y el contra-movimiento, la aceleración y la explosión, la síntesis de movimiento, el tono y volumen de la voz, la presencia escénica, la voluntad, la decisión y la precisión frente al riesgo, la concentración, la confianza y seguridad en si mismo y en los demás y la autodisciplina.

La acrobacia permite superar parcialmente los obstáculos corporales, pero solamente en la medida de lo orgánico. Esta vía de integración orgánica es la que le facultará para representar una realidad verdadera en escena. Esta organicidad le hará corporeizar las construcciones físicas de sus personajes de forma tal que el movimiento acrobático nacerá de forma espontánea. A través del juego acrobático el actor llega al límite de la expresión dramática.

II.2.3. Sobre el entrenamiento actoral

Las palabras *entrenamiento* y *training* definen el trabajo que realiza el actor a efectos de mejorar su arte antes de entrar a escena y la existencia de ambas palabras nos indica la existencia de una profunda transformación en el entrenamiento y la formación actoral durante los últimos treinta años.

La palabra Entrenamiento aparece asociada desde su aparición al ejercicio y al perfeccionamiento y ha sido utilizada en los ámbitos deportivo, militar y artístico para definir el proceso de desarrollo de la fuerza y la resistencia mediante el ejercicio sistemático con el fin de realizar proezas deportivas.

La palabra training apareció en los años ochenta en los diccionarios franceses gracias a la influencia del deporte y al entrenamiento autógeno. Los diccionarios aplicaban el empleo de la palabra a las nociones metódicas de ejercicio y repetición, aunque no al medio teatral.

La palabra training en inglés designa por un lado todos los aspectos de la formación del actor y los ejercicios realizados antes de la puesta en escena de una producción teatral, y por otro al entrenamiento realizado para mejorar el arte teatral sin que vaya dirigido a una producción específica, señalando tres finalidades diferentes del entrenamiento actoral : la formación, la producción y el desarrollo artístico, y contempla todas las formas de ejercicios, técnicas y métodos utilizados por el actor para obtener las bases profesionales de su oficio.

Barba afirma haber otorgado desde el primer momento cierto privilegio a la palabra Training por su mayor interculturalidad y por evitar connotaciones deportivas que evocan una gimnástica del actor.

Los diferentes métodos de training no fueron la causa del cambio de palabra, al parecer se trató más de un cambio ideológico que de un deslizamiento léxico para transmitir una imagen más dinámica del actor, y la intención que conllevaba pudo ser el acotar el término fuera de otras connotaciones deportivo – militares.

La influencia directa de los métodos de entrenamiento americanos en el cambio léxico no se ha determinado con claridad.

La primera parte de la formación del actor es la educación del cuerpo, de toda la estructura física, de cada músculo y fibra.

El fundamento del entrenamiento es la comprensión de que los elementos creativos del actor pueden ser entrenados previamente al trabajo con el personaje,

la escena y el texto, y debe focalizarse sobre los instrumentos creativos del actor: cuerpo, voz e imaginación y las habilidades de irradiación escénica y cooperación creativa.

El entrenamiento actoral debe desarrollar una conciencia “separada” de la expresividad performativa y conectarles con la capacidad de generar la presencia escénica, desarrollar la concentración, crear el compromiso con la partitura de acción y conseguir que el actor se implique a un nivel más profundo de su personalidad, lo que repercutirá en el aumento del poder de sugestión, la presencia escénica y la capacidad de comunicación.

La disciplina corporal conlleva una relación especial entre la respiración, la energía y el cuerpo en el espacio y en el tiempo.

Hay que entrenar el movimiento, el pensamiento y la palabra. El entrenamiento debe educar una capacidad de respuesta psico –física y trabajar al cuerpo al mismo tiempo que la mente, el trabajo del actor se sintetiza en el binomio imagen – cuerpo.

La preparación del actor requiere el desarrollo de la fuerza, resistencia y conciencia corporal, la capacidad de excitabilidad reflexiva y especialmente la coordinación, ya que el cuerpo del actor nos debe asombrar por la agilidad y el arte con que está coordinado. De las posiciones y estados físicos nacen los puntos de excitabilidad que después se colorean de sentimientos.

El actor debe tener buena apariencia, proporcionalidad y una composición corporal sin hipertrofias, debe realizar un minucioso estudio biomecánico de su propio cuerpo y comprender las proporciones corporales.

El cuerpo es la herramienta de trabajo más tangible del actor, cuanto más entrenada tenga esta herramienta, mejor trabaja con ella.

El acondicionamiento psico-físico del cuerpo aportará en un primer nivel pre-expresivo, un cuerpo extra-cotidiano que originará, gracias al training cíclico y continuo, un acercamiento a la creación artística.

Según algunos autores los actores deberían realizar entrenamientos diarios de gimnasia, gimnasia rítmica, acrobacia, plástica, danza clásica e interpretativa, boxeo, esgrima, y, toda clase de ejercicios respiratorios, ejercicios de impostación de la voz, dicción, canto, pantomima y maquillaje lo cual les aportaría una idea clara de la psicología del movimiento y de la expresión de la emoción.

Capítulo II: *Marco Conceptual*

Para el entrenamiento de un actor algunas disciplinas como la esgrima no son importantes en el entrenamiento actoral, sino en la formación del actor.

Estas disciplinas son útiles si se introducen como materias accesorias de la biomecánica. Estos ejercicios desarrollan la precisión de forma tal que los actores aprenden a calcular sus movimientos, a hacerlos racionales y a coordinarlos con sus compañeros, al mismo tiempo que les ayudan a moverse en el espacio escénico más libremente y con mayor expresividad. El dominio técnico de todos estos movimientos tiene como único objetivo dar al actor una mayor libertad de actuación.

El training propone tanto la preparación física como el crecimiento personal del actor, es el medio para controlar y dirigir el propio cuerpo con seguridad, a la vez que conquista una inteligencia física.

Los actores orientales no tienen un verdadero entrenamiento: aprenden por imitación de su maestro.

las funciones del training son: Interpretar un texto dramático, comunicar un texto performativo, preservar y transmitir el saber chamánico para transferir poder al espectador, alcanzar la expresión personal y formar grupos.

Capítulo III: EVOLUCIÓN HISTÓRICA DE LA ACROBACIA ESCÉNICA EN LA CULTURA MEDITERRANEA Y EUROPEA

Para enmarcar históricamente la acrobacia escénica de forma adecuada se la debe situar en los espacios escénicos correspondientes a su respectiva temporalidad, analizar las razones de su existencia desde una perspectiva antropológica, social y cultural e identificar los cambios evolutivos y adaptativos que se han producido en relación a su función social, especialmente en el ámbito profesional, hasta ubicarla en el panorama artístico actual, de esta forma se establecerá la discusión adecuada y se podrán extraer conclusiones sobre la evolución real de la acrobacia en el contexto primigenio, ritual, escénico y artístico, y más concretamente en el ámbito dramático, para concretar a su vez su influencia, subordinación o fusión con las diversas artes escénicas y del espectáculo.

III. 1. Conceptuación, aproximación antropológica y lógica simbólica

III. 1.1. Conceptualización de la Historia: Períodos

La historia es la ciencia que tiene como objeto de estudio el pasado de la humanidad y como método el propio de las ciencias sociales. El propósito de la ciencia histórica es la exposición fiel de los hechos y su interpretación en base a criterios de objetividad. Para cualquier campo del conocimiento, se puede tener una perspectiva histórica, es decir, analizar el cambio, o bien una perspectiva filosófica, analizar su esencia.

Según el Diccionario Larousse,¹ la historia es el relato de los acontecimientos y los hechos dignos de memoria y se divide en varios períodos:

¹ García Pelayo, R., 1986, *Pequeño Larousse Ilustrado*, México D. F. Larousse

Capítulo III: *Evolución histórica de la acrobacia escénica en la cultura Mediterránea y Europea*

Historia antigua: desde los orígenes hasta el año 395 (muerte de Teodosio).

Edad Media: de 395 hasta 1453 o hasta 1492 (Toma de Constantinopla por los Turcos o descubrimiento de América).

Edad Moderna: de 1453 hasta 1789 (Revolución Francesa).

Edad Contemporánea: desde 1789 hasta nuestros días.

También existen otras subdivisiones en cuanto a los periodos que se concretan en el siguiente cuadro:

Historia (Occidente)											
Edad Antigua		Edad Media			siglo XV	Edad Moderna		siglo XVIII	Edad Contemporánea		
Antigüedad Clásica	Antigüedad Tardía	Alta Edad Media Siglos V-X	Baja Edad Media			siglo XVI	siglo XVII		siglo XIX	siglo XX	siglo XXI
			Plena Edad Media Siglos XI-XIII	Crisis Siglo XIV							

Cuadro nº 1: Historia Occidente²

III. 1.1.1. Edad Antigua

Nacimiento de la civilización en el Antiguo Oriente Próximo (a veces denominado Antigüedad temprana). Primeros estados en Mesopotamia (Sumeria, Acad, Babilonia, Asiria), Antiguo Egipto, Levante Mediterráneo (Fenicia, Antiguo Israel) y el resto del Mediterráneo Oriental (civilizaciones anatólicas -hititas-, y egeas -minoica y micénica-).

Antigüedad clásica: Entre el siglo VIII a. C. y el siglo II d. C.. De validez restringida a las civilizaciones griega y romana. Ambas civilizaciones contaban

² Historia Wikipedia, <http://es.wikipedia.org/wiki/Historia> 22/11/2014 08:11

Capítulo III: *Evolución histórica de la acrobacia escénica en la cultura Mediterránea y Europea*

sus eras desde fechas del Siglo VIII a. C. (la primera olimpiada o la fundación de Roma, respectivamente).

Antigüedad tardía: De validez restringida a Occidente, es un periodo de transición, desde la crisis del siglo III hasta Carlomagno o la llegada del Islam a Europa (siglo VIII). En Oriente sobrevive el Imperio bizantino rehelenizado.

III. 1.1.1. Edad Media:

De validez restringida a Occidente, desde la caída del Imperio romano de Occidente (siglo V) hasta la caída del Imperio romano de Oriente (siglo XV).

Alta Edad Media: siglo V al siglo X.

Baja Edad Media: Del siglo XI al siglo XV. A veces se restringe al siglo XIV y al siglo XV, como Crisis de la Edad Media o Crisis del siglo XIV; denominándose el periodo del siglo XI al siglo XIII como Plenitud de la Edad Media.

III. 1.1.1. Edad Moderna:

De mediados o finales del siglo XV a mediados o finales del siglo XVIII. La fecha de inicio más aceptada es la toma de Constantinopla por los turcos en el año 1453, coincidente en el tiempo con la invención de la imprenta y el desarrollo del Humanismo y el Renacimiento, aunque también se han propuesto el Descubrimiento de América (1492) y la Reforma Protestante (1517) como fechas de inicio.

III. 1.1.1. Edad Contemporánea.

Abarca 224 años La fecha de inicio es la de la revolución francesa (1789).³

³ Wikipedia. Historia Fundación Wikimedia <http://es.wikipedia.org/wiki/> . Edición abierta 14/10/2013 18:27

III. 1.2. Análisis antropológico de la acrobacia antigua.

La realización de un adecuado análisis antropológico sobre la evolución histórica de la acrobacia escénica requiere establecer las razones antropológicas de su origen y la función social que ejercían sus practicantes dentro de cada contexto cultural.

Si se focaliza la atención en el aspecto de la adaptación humana al entorno físico, se puede constatar que una de las motivaciones del hombre a lo largo de la historia de la humanidad ha sido y sigue siendo el dominio sobre la naturaleza; de una forma más concreta se puede vislumbrar la prioritaria preocupación del homo acrobáticus ⁴ por el dominio sobre la ley de la gravedad, habilidad un tanto sobrehumana, para la cual resultaba imprescindible el dominio del propio cuerpo.

El dominio de los objetos fue posterior al control corporal, hecho que le permitió al hombre mejorar sus habilidades acrobáticas. El hombre intentaba dominar sus movimientos para poder realizar cualquier cosa a través de ellos. La acrobacia pudo surgir como forma motora de supervivencia y como vía para obtener un alto estatus en la jerarquía social.

Es perfectamente razonable pensar que el hombre adquirió determinadas habilidades acrobáticas a través de experiencias de supervivencia, ya que las necesidades corporales cotidianas requerían un desarrollo óptimo del equilibrio, la potencia, la agilidad, así como de acciones básicas como la carrera, el salto y el giro, y de habilidades y destrezas específicas para realizar acciones cotidianas como la trepa, la caza, la lucha y las danzas rituales que incluirían formas de rodamiento y volteo en suelo, incluso aptitudes y habilidades para determinadas competiciones de exhibición de acrobacias de riesgo relacionadas con la precisión y el valor.⁵

Blanchard y Cheska dentro de su estudio sobre uno de los deportes más peligrosos del mundo: el trampolín terrestre realizado por los indígenas de la isla de Pentecostés del archipiélago de Nuevas Hébridas, en el Pacífico Sur, concluyen

⁴ Peignist, M., 2010, *Homo acrobaticus: Essai pour une rencontre des mots et des gestes*, Paris V, Atelier National de reproduction des Thèses.

⁵ Blanchard & Cheska, op. Cit., p.87

que “*El acróbata compite consigo mismo, con las fuerzas de la naturaleza y con sus propios compañeros de tribu.*”⁶

El sentido competitivo en torno al valor bien pudo estar presente en la antigüedad y pudo definir las jerarquías sociales tribales, incluso se podría afirmar que los mejores acróbata pudieron llegar a ocupar los puestos de mayor responsabilidad social dentro de un clan o una tribu. Este sentido competitivo podría engendrar a su vez el desarrollo de nuevas habilidades mediante el descubrimiento lúdico o la simple imitación.

La acrobacia se puede identificar en su origen con un uso ritual. Este tipo de movimientos identificaba al humano con las divinidades y hacía que éstas se manifestasen a través de los movimientos del acróbata.

Los movimientos de rotación e inversión constituyen la base de un simbolismo circular. Estos movimientos circulares, no fueron siempre aceptados de buen grado, quizás a causa de su identificación divina, o por el hecho de implicar una habilidad sobrehumana. Un ejemplo de esta aversión puede remitirnos en concreto al contexto de la época romana, en la cual los ejercicios acrobáticos recibieron un significativo rechazo por parte de algunas autoridades, al considerarlos contrarios a la naturaleza y alteradores del espíritu, o bien al de la Edad Media, época en la que personalidades eclesiásticas de renombre la condenaron como arte diabólico o excomulgaron su práctica,⁷ aunque la lectura real bien pudo residir en la intención de reprimir las exhibiciones del acróbata, que se mostraba como una persona físicamente superior a los que ostentaban el poder.

Según Felicién de Menil: “*Se desarrolló cierta creencia según la cual los giros hacían salir al hombre de sí mismo y le ponían en comunión con los seres sobrehumanos. Esta rotación del cuerpo humano imitando a los dioses se podía convertir también en acto religioso, en un gesto de adoración. El acróbata,*

⁶ Blanchard & Cheska, op. Cit., p.87

⁷ Jean Chrisostome en un sermón a los habitantes de Antioquía condeno la acrobacia como arte diabólico y San Agustín dicto la excomunión hacia los espectáculos “*cómicos y acrobáticos*” por la inmoralidad provocada por divertimentos que fomentaban los ejercicios corporales en detrimento de los del espíritu” en Maclair, D., 2002, *Planète Cirque. Une histoire Planéteire du cirque et de l’acrobatie*, Baixas France, Balzac, p. 39

*curvando su cuerpo en círculo, moviéndolo como una rueda, imitaría las figuras celestes.”*⁸

Esta comparación astronómica aparece ampliamente desarrollada en la tesis de Deonna al interpretar los jeroglíficos egipcios, el interrogante a resolver reside en la razón de la utilización de las representaciones acrobáticas como recurso simbólico para describir las trayectorias orbitales de sus deidades estelares.

*“El acróbata curva su cuerpo hacia delante o hacia atrás, describiendo un círculo. El ejercicio de acrobacia se suele ejecutar como una de las figuras de la danza ejecutadas por sacerdotes o profesionales. El rol religioso de la danza aparece tanto en Mesopotamia como en los prehelénicos, los griegos, los etruscos y los romanos.”*⁹

Tanto en Roma como en Egipto el acróbata se confunde con los otros bailarines. La acrobacia aparece íntimamente unida a la danza en su carácter artístico, festivo y popular. Aunque en Egipto la acrobacia también se tiñe con el carácter ritual y concretamente con el funerario.

La hipótesis postulada y desarrollada ampliamente por Waldemar Deonna¹⁰ sobre el origen ritual de la acrobacia, está consensuado entre los historiadores e incluso también la comparten Thierry Pozzo y Christophe Studeny¹¹ que le atribuyen un origen ritual, simbólico y sacro.

*“La proeza del acróbata que se mantiene recto sobre sus manos, o sobre la cabeza, con el cuerpo invertido, que hace el puente, o la cabriola, o la rueda, son conocidos desde la antigüedad, como lo son ahora en los tiempos modernos . En más de una ocasión se han enumerado ejemplos literarios y figurativos. Parece que se pueden señalar otros, y sobretodo dar nuevas interpretaciones al significado de estas acrobacias.”*¹²

⁸ Menil, F. de, 1905, *Histoire de la danse a travers les ages*, Paris, Alcide Picard & Kaan Ed., p. 125 También editado en 1980, Geneve, Sklatine pp.329-34, citado por Brozas, M. P., op. Cit., p., 16

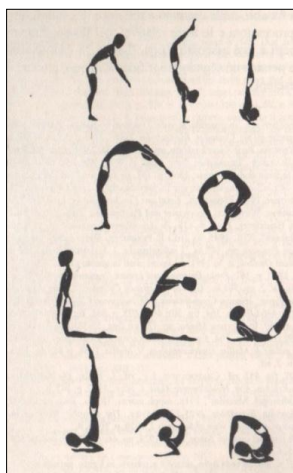
⁹ Menil, F. de, op. Cit., p. 81

¹⁰ Deonna, W., 1953, *Le symbolisme de l'acrobatie antique*. Latomus. Bruxelles.
Edición posterior: Deonna, W., 2005, *Il simbolismo dell'acrobazia antica*, Milano, Medusa.

¹¹ Pozzo T. y Studeny C., op. Cit., p. 23

¹² Deonna, W., op. Cit., p.25

Si observamos hoy en día detenidamente a jóvenes gimnastas de rítmica ejercitándose libremente con sus compañeras de forma lúdica o analizamos la técnica básica de colocación de los contorsionistas, observamos que entre los movimientos que realizan aparecen muchos de los ejercicios de la acrobacia



antigua que podemos contemplar en la ilustración anterior de W. Deonna, por ello podemos intuir que los movimientos de equilibrio y flexibilidad que realizaban los acróbata antiguos pudieron llegar a integrarlos a través del juego y la improvisación, buscando los límites físicos impuestos por la flexibilidad corporal y la gravedad, del mismo modo que lo harían hoy en día los bailarines al crear una coreografía, o los actores al crear su training personal.

Figura nº 1: Acróbata egipcio¹³

La observación de grupos humanos actuales es uno de los métodos utilizados por Blanchard y Cheska en sus trabajos de investigación.

Uno de los objetivos de este estudio es poder vislumbrar la vía de transmisión de conocimientos y la forma de aprendizaje de los movimientos de los antiguos acróbata. Se pueden establecer tres teorías sobre las vías de transmisión del saber acrobático:

La primera opción pudo ser que el conocimiento de las técnicas corporales se transmitiese dentro de un marco profesional, bien dentro de una jerarquía sacerdotal o secular, bien dentro de un gremio artístico.

La segunda posibilidad es que los acróbata se dedicasen a esta actividad de forma predestinada o se utilizasen procedimientos de selección desde edades tempranas como ocurrió en los estados comunistas del siglo XX después de la segunda guerra mundial.

Por último existe la posibilidad de la vía hereditaria de transmisión del conocimiento, como viene sucediendo a lo largo de los siglos en Wu-chiao¹⁴, la ciudad china de los acróbata, donde cuentan que cualquier habitante entre uno y cien años domina una especialidad acrobática, fórmula que también constituye la

¹³ Fuente: Deonna, W., op. Cit., p. 25

¹⁴ Maclair, D., op. Cit., p. 49

Capítulo III: *Evolución histórica de la acrobacia escénica en la cultura Mediterránea y Europea*

herencia de las familias circenses desde su nacimiento en 1770, incluso antes, hasta la aparición del nuevo circo.

Georges Strehly define la acrobacia como: *“Una de las manifestaciones artísticas más curiosas de la humanidad, de gran belleza y complejidad. La acrobacia, como todas las artes, es fruto de la civilización: La acrobacia es un criterio seguro sobre el grado de civilización y prosperidad material de una nación.”*¹⁵

Strehly nos habla por un lado del grado de civilización, lo cual nos lleva a pensar que en las civilizaciones donde se daban los rituales o los espectáculos acrobáticos existía no solo un alto nivel cultural y un significativo desarrollo de las artes, sino que también existía un florecimiento de otros aspectos científicos y tecnológicos; si se toma como ejemplo la civilización Egipcia, se observa que la arquitectura, la agricultura, la astronomía, las matemáticas y determinadas ciencias estaban muy desarrolladas, al mismo tiempo que constituían una de las civilizaciones cuya exhibición de riqueza material ha sido más significativa.

Richard Mandell (RM) detalla la relación de las artes escénicas con las actividades lúdico - deportivas en la Antigüedad: *“Los juegos y las competiciones eran asimiladas a la danza y al teatro”*

Magnifica la antigüedad de las actividades acrobáticas anticipándola a cualquier tipo de documento escrito: *“Afirmar que el malabarismo y la acrobacia preceden a la historia escrita o cualquier forma documental histórica, resulta ciertamente especulativo, aunque difícilmente un escéptico logre demostrar lo contrario.*

Alaba las destrezas de los comediantes: *“Los mejor dotados fueron, probablemente, los primeros comediantes, que al igual que los primeros cantantes, practicaban malabarismos.”*¹⁶

RM nos da una visión de la excelente formación acrobática de los atletas egipcios, lo que contribuye a suponer que el entrenamiento multilateral de los atletas olímpicos en la antigüedad englobaba también la práctica de actividades acrobáticas:

“Los atletas egipcios serían comparables a los actuales artistas de circo.”

¹⁵ Strehly, G., 1903 (2ª Ed. 1977), *L'acrobatie et les acrobats*, Paris, Zlatin, p. 12

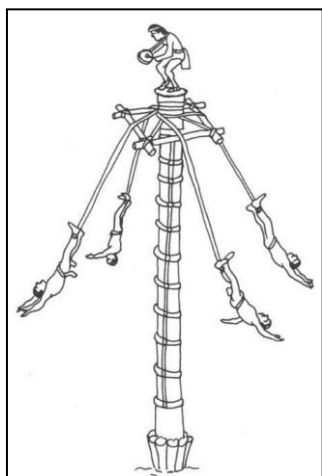
¹⁶ Mandell, R. D., 1986, *Historia Cultural del Deporte*, Barcelona, Ed. Bellaterra, pp. 5, 7, 23

También nos describe actividades acrobáticas que nos remiten al *volador*, actividad de acrobacia aérea que se realizaba en la cultura Azteca de los Mexica y que incluso hoy en día se puede contemplar en México en algunos eventos festivos:

*“En ciertas regiones de América central los indígenas giran vertiginosamente agarrados a largas cuerdas colgando de una argolla móvil fijada a un elevado pilar.”*¹⁷

Saúl García Blanco expone que los aztecas realizaban una serie de ejercicios gimnásticos y acrobáticos, cuya práctica fue de las más aplaudidas. Existen variadas fuentes representadas por las figuras de acróbatas mexica que la arqueología ha ido descubriendo, en las cuales se observa una magnífica flexibilidad en la ejecución. Su virtuosismo abarca los equilibrios de manos, de antebrazos con el cuerpo arqueado, otras figuras asiendo con las manos los pies, etc.

Según Fray Diego Durán,¹⁸ los gimnastas o acróbatas recibían el nombre de *mayotuncuepani*. Eran magníficos antipodistas y realizaban números colectivos, destacaban sus números de columnas, equilibrios sobre la cabeza de un compañero, así como los volteadores sobre cuerda.



Éstos realizaban diversos ejercicios acrobáticos, como subirse tres hombres sobre los hombros de un compañero, el último de la columna saltaba y hacia diversos movimientos antes de bajar; otro ejercicio que hace notar la destreza y la agilidad de los gimnastas aztecas, consistía en que uno de estos se tumbaba sobre sus espaldas manteniendo con sus pies una viga de madera cilíndrica, con la cual realizaba distintos movimientos.

Figura nº 2: El volador¹⁹

¹⁷ Mandell, R.D., op. Cit., p. 23

¹⁸ Duran, Fray Diego, 1867, 1ª Ed. 1995. *Historia de las indias de Nueva España e islas de Tierra Firme*, México D.F. Consejo nacional para la cultura y el Arte, Dir. Gral. de publicaciones, p. 42

¹⁹ Fuente: <http://historiadeculturafisicaydeporte.blogspot.com.es/p/azteca.html> 11/11/2013 13:25

El volador se constituyó en una actividad de mucha importancia en la cultura azteca: *"...Buscaban en los bosques un árbol altísimo, fuerte y derecho, el cual fijaban en la mitad de la plaza. En su extremidad superior metían un gran cilindro de madera, que los españoles llamaban mortero. De esta pieza pendían cuatro cuerdas fuertes que servían para sostener un bastidor cuadrado. En el intervalo entre el cilindro y el bastidor ataban otras cuerdas muy largas, y les daban vueltas alrededor del árbol. A este árbol trepaban cinco indios, cuatro de ellos hacían de voladores y el quinto actuaba como capitán del equipo.*

El capitán realizaba diversos ejercicios en el extremo del tronco, una vez finalizado, los cuatro compañeros sentados en el bastidor, ataban sus pies a las cuerdas y se lanzaban al vacío. El impulso hacía girar el bastidor y el cilindro de tal manera que las cuerdas se desenvolvían, en cada giro los indios descendían de altura, los más expertos lo hacían en 13 giros." ²⁰

Como cuenta Fray Diego Durán²¹ *"...ver a un indio echado en el suelo de espaldas con un pie alzado e inhiesto y ver dar por encima de la planta de aquel pie 20 vueltas y trepar a otros indios, poniéndose en pie de la otra parte con tanta prisa unos tras otros, y con tanta ligereza que no sé como un indio puede sufrir tanta violencia en la pierna, que dando por encima de él tantas vueltas y trepas, no la doble ni la menee más que un poste".*

Similar al citado anteriormente, era aquel en el que un gimnasta demostraba su fuerza y agilidad sobre la cabeza del compañero. El asombro de los españoles al contemplar estos ejercicios era tal que Acosta llegó a afirmar que *"en ninguna parte hubo tal curiosidad de juegos como en Nueva España, donde hoy en día se ven indios volteadores que admiran sobre una cuerda."* ²²

"Ocupa entre los ejercicios gimnásticos un lugar de honor, teniendo incluso nombre propio, el Xocuahpatollin o más comúnmente conocido como el juego del palo, como lo bautizaron los españoles. Consistía éste en que, acostado sobre su espalda., un gimnasta mexicana mantenía una viga de madera cilíndrica sobre sus pies, realizando con ella una variada gama de movimientos. "...los cuales traen con los pies un palo como un cuartón, rollizo, parejo y liso, que arrojan en alto y

²⁰ Durán, Fray D., op. Cit., pp.141-142. Citado por Acosta, F. *Juego y deporte en Grecia y en la Civilización Azteca e Inca*. Revista Digital Buenos Aires, Año 10, nº 90 (13/11/2013). P.1 <http://www.efdeportes.com/>, , Noviembre de 2005

²¹ Durán, Fray D., op. Cit., p. 242

²² Jaramillo, Hugo, 1977, *El deporte indígena*, Texas, Universidad de Texas, p.47

luego lo recogen, y le dan dos mil vueltas en el aire tan bien y presto, que apenas se ve cómo; y hacen otros juegos, monerías y gentilezas por gentil concierto y arte, que pone admiración.”

Aquellas maderas tenían el grosor de una pierna y medían hasta braza y media de largo lo que indica la dificultad de su maniobrabilidad ²³. Una variante, se producía cuando sentados a horcajadas sobre los extremos del palo otros gimnastas intervenían girando simultáneamente.

Cortés llevó consigo a España a cuatro de los indios maestros acróbatas que realizaron variadas demostraciones ante diversas personalidades de la corte española incluso en Roma ante el sacro Cardenalicio y el papa Clemente VIII. Resultaba casi increíble a la vez que fascinante, comprobar cómo fue la acrobacia, el representante de la cultura azteca ante los poderes máximos del mundo de aquella época. ²⁴

Pozzo y Studeny exponen que: *“En el acercamiento antropológico a las prácticas y a los esbozos de las representaciones es donde se encuentra el centro del estudio, y al reunir diversos elementos como teatralización de la acrobacia, metáfora corporal, lenguaje indígena, símbolos, rito, pintura o poema, efecto emocional o estético, etc. se construye la lógica simbólica que constituye la significación cultural real”* ²⁵

Realmente la acrobacia antigua no existiría si no se pudieran analizar su simbología ritual, el espacio escénico en el que se desarrollaba y la estética de los movimientos acrobáticos que aparecen representados en las fuentes arqueológicas o bien relatado e ilustrado en las fuentes historiográficas.

“Las rotaciones aéreas del cuerpo, en cualquier sitio o época, constituyen siempre una ruptura directa con la motricidad cotidiana, (...)

A. Leroi-Gourhan ²⁶ *señala que esta ruptura es motriz antes que social. El peso del cuerpo se percibe a través de la musculatura y se combina con el equilibrio espacial para ubicar al hombre en su universo concreto y se constituye por*

²³ Una braza de entonces, equivale a unos 83 centímetros aproximadamente.

²⁴ López de Gomara, F., *Historia general de las Indias* según B.A.E., Tomo XXII.

²⁵ Pozzo, T. y Studenny, C., op. Cit., p. 50

²⁶ Leroi-Gourhan, A., 1971, *El gesto y la palabra*, Caracas, Publicaciones de la Universidad de Venezuela

*antítesis un universo imaginario en el que el peso del cuerpo en equilibrio será eliminado.”*²⁷

En el texto sobre la comunicación no verbal de Manuel Delgado expone: *“Leroi-Gourhan cita el ejemplo del acróbata y el bailarín como pruebas de esa capacidad humana de generar universos en los que la esclavitud operatoria ha quedado abolida y donde ya no rige el peso ni el equilibrio. El esqueleto y la musculatura ya no son entonces un mero instrumento para la supervivencia, sino el puente que permite toda inserción significativa en el universo.”*²⁸

La propiocepción equilibrada de la acrobacia realmente ubica al hombre en un contexto imaginario a través de una ruptura perceptiva en el que las posibilidades corporales se multiplican a través de la flotabilidad. Esta ruptura se convierte en social debido a que el plano de visión de la posición invertida cuestiona la realidad cotidiana y plantea un mundo al revés.

La acrobacia al igual que la danza constituye por sí misma una liberación a través de la búsqueda de una nueva creatividad espacial, ésta se produce a través del reposo del oído interno en las sensaciones oníricas de vuelo mientras que durante el espectáculo esta liberación se produce a través del desafío.²⁹

III. 1.3. Lógica simbólica de la acrobacia

*“El símbolo es el fundamento de todo cuanto es. Es la idea en su sentido originario, el arquetipo o forma primigenia que vincula el existir con el ser. (...) La presencia de los símbolos posibilita pues, aquel discurrir acerca de ellos que constituyen la sociedad, la historia y la cultura.”*³⁰

La lógica simbólica de la acrobacia nos remite a lo sobrehumano, a los estados psicoextáticos y a la identificación con las divinidades, al mundo onírico, a las trayectorias de ascensión y caída, a la libertad del vuelo y a la reversión social.

²⁷ Pozzo T. y Studenny, C., op. Cit., p. 50

²⁸ Manuel Delgado. *La comunicación verbal*.

<http://www.sites.google.com/site/grupocomunicacionysaludsemfyc/actualidad/lalidurannosinviataaleerestetextosobrelacomunicacionnoverbaldemanueldelgado> 02/05/2012. 10:53

²⁹ Pozzo T. y Studenny, C., id.

³⁰ Chevalier, J. y Gheerbrant, A., op. Cit., pp. 9,11

“Los acróbatas, frecuentemente evocados en la literatura y en las artes plásticas, no responden a una manera simbólica muy definida; se puede sin embargo observar que pertenecen a uno de los temas más constantes de la imaginaria y de las ensoñaciones humanas.”

Su simbología no parece estar muy definida, pero se relaciona con imágenes y con el mundo onírico.

*“Puede ser que signifiquen la gozosa libertad de aquellos que están eximidos de las condiciones comunes. La reversión del orden establecido, de las posiciones habituales, de las convenciones sociales – de las que las proezas acrobáticas multiplican los ejemplos – no corresponde necesariamente a una fase regresiva de evolución individual o colectiva. Si revelan, ciertamente, una situación crítica es para indicar en seguida la solución, que no puede encontrarse más que en el movimiento. El acróbata aparece así como el símbolo del equilibrio crítico, fundado sobre el no conformismo y el movimiento. Es en este sentido factor de progreso.”*³¹

Al acróbata se le confiere una posición inhabitual, la invertida en este caso, que le hace estar en una posición de equilibrio crítico que se asocia con la reversión y el progreso social.

*“Se puede relacionar ciertos ejercicios acrobáticos con gestos rituales y de figuras orquísticas que, por el desafío que suponen a las leyes naturales, colocan al sujeto entre las manos de Dios mismo o les suponen una virtuosidad sobrehumana. Acróbatas o bailarines piden a esta liberación de la común pesadez, llevada hasta el extremo de las posibilidades humanas, que los entregue a la sola fuerza de Dios: es como si ésta actuara en ellos, para ellos, por ellos, a fin de que sus gestos se identifiquen con los de la divinidad creadora y testimonien su presencia.”*³²

El acróbata al desafiar las leyes naturales se identifica y se convierte en un vehículo de expresión de la divinidad creadora

A propósito de las danzas sagradas del Egipto antiguo, Henri Wild escribió:

“los saltos repetidos debían ir acentuándose y acelerándose como en el Zikr moderno, que seguramente no es sino una supervivencia del antiguo

³¹ Chevalier, J. y Gheerbrant, A., op. Cit., p. 47

³² Id.

*encantamiento danzado. En uno y otro, este ejercicio tiene por objetivo destruir momentáneamente la individualidad en el que a ello se entrega y producir en él un estado de exaltación extático permitiendo a la divinidad incorporarse en él.”*³³

Wild plantea el objetivo psicoextático de la acrobacia cuyo proceso catártico basado en el movimiento de circunambulación permite que la divinidad se incorpore al cuerpo del acróbata.

*“El punto en el que desemboca en la búsqueda de identificación con el Dios por medio de la danza acrobática nos lo encontramos en Bali y Java, en las danzas de las jovencitas sang hyang dedari, que están en estado de trance, con el cuerpo poseído enteramente por una ninfa celeste y que, <<después de que se les ha mantenido la cabeza encima de una copa donde arde incienso cuyo humo espeso las adormece en dos o tres minutos>>, ejecutan figuras acrobáticas con <<los ojos cerrados en un estado de sonambulismo. (..) La acrobacia simboliza el vuelo hacia una condición sobrehumana; es el éxtasis del cuerpo.”*³⁴

El trance sonámbulo producido por el incienso en la danza acrobática de las bailarinas de Java y Bali nos sitúa en esa comunicación divina.

Los movimientos del acróbata simbolizan un cambio a un nivel superior, un vuelo hacia el éxtasis corporal, durante el cual, la ausencia del miedo, no característico en la esencia del ser humano y ese movimiento espectacular casi irreal, que roza lo sobrehumano pueden ser razones suficientes para dar significado a esa identificación divina.

*“¿El funambulista busca llegar a Dios o demostrar su coraje?”*³⁵

*“Desde el punto de vista simbólico, el movimiento circular sitúa al hombre en el límite de lo posible, de lo prohibido y de lo divino. El círculo entre las figuras planas y la esfera entre los volúmenes sin principio ni fin se consideraron las figuras más perfectas y por ello semejantes a la divinidad, manifestada también en los movimientos circulares de los planetas en torno a sí mismos.”*³⁶

Pozzo y Studeny plantean la lógica simbólica de la acrobacia en función de las trayectorias espaciales:

³³ Soud, *les danses sacres*, VI, p.67. en Chevalier, J. y Gheerbrant, A., op. Cit., p. 47

³⁴ Soud, op. Cit., p. 391, en Chevalier, J. y Gheerbrant, A., id.

³⁵ Maclair, D., 2002, *Planète Cirque. Une histoire Planéteire du cirque et de l’acrobatie*, Baixas France, Balzac Éd, p. 25

³⁶ Brozas, M. P., op. Cit., p. 15

“La acrobacia debe en gran parte su eficacia simbólica al soporte corporal: todas las representaciones del cuerpo <<en el aire>> crean una resonancia aguda... esos estados inductores del cuerpo son recolocados entre el espacio físico y el espacio social, y permiten enraizar las estructuras más fundamentales de un grupo en las experiencias primarias del cuerpo que adopta las metáforas.” ³⁷

P. y S. Distinguen la lógica de la trayectoria principal y la lógica de la rotación del cuerpo.

A) Lógica de la trayectoria principal: De abajo a arriba y después de arriba a abajo en la mayoría de los movimientos acrobáticos.

El sentido de la acción funciona a través de un bilateralismo, esta dialéctica principalmente de la relación arriba-abajo con el espacio, aparece en las imágenes culturales asociadas a la ascensión de la caída.

El bilateralismo lo utilizó Laban para describir las direcciones del espacio que atraviesan el centro de la kinesfera dentro del cubo.

Esta dualidad opuesta aparece en las representaciones de acróbatas en los capiteles de iglesias de la Edad media y su simbología expresa el binomio dios/diablo.

G. Bachelard profundiza en los contrastes dinámicos de las imágenes del vuelo y de la caída en base a la función dinámica de la imaginación espacial aérea en *El Aire y los sueños*:³⁸ *“El ser que vuela sobrepasa la atmósfera en un absoluto que perfecciona su conciencia de libertad”* ³⁹

P. y S. continúan explicando la lógica de la trayectoria bilateral del movimiento acrobático: La metáfora corporal del vuelo y la caída conlleva una lectura física de las imágenes principalmente a nivel muscular. La ascensión va asociada con imágenes revalorizantes.

“b) La lógica de la rotación del cuerpo, si bien está ligada a la trayectoria, ..., la remite a dos categorías: las piruetas y los saltos mortales.

Compartimos con G. Bachelard que la pirueta es una ruptura social: al igual que el mimo que gira sobre sí mismo para indicar que va a interpretar otro

³⁷ Pozzo, T. y Studenny, C., op. Cit., p. 50-51

³⁸ Ibid., p. 51

³⁹ Bachelard, G., 1943, *L'air et les songes. Essai sur l'imagination du mouvement*, Paris, J. Corti, p. 27-28. El aire y los sueños. 02/05/2012 10:35.
<http://aquileana.wordpress.com/2008/01/23/gaston-bachelard-el-aire-y-los-suenos>

personaje, pero la diferencia con el mimo, es que la acrobacia es un medio y no un fin.”

P. y S. establecen que la rotación combinada sobre los ejes longitudinal y transversal es decir la pirueta o el tirabuzón suponen una ruptura débil desde el punto de vista sociológico, sin llegar a construir un mundo invertido.

Las rotaciones de 360 o más grados sobre el eje transversal, llámense mortales, crean una gestualidad extrema que aporta experiencias intensas de desorden total, con una reinversión de la perspectiva que conlleva a una inversión del orden establecido para las posiciones cotidianas y por tanto de las convenciones sociales.⁴⁰

La metáfora del salto mortal también implica la noción de ciclo, el movimiento acaba donde nace, es en sí mismo una metáfora vital.

“R. Desoille⁴¹ plantea, que cuando se sugieren las imágenes y el sujeto siente las dificultades, al imaginar una rotación sobre sí mismo: en esta soledad dinámica que es una rotación imaginaria, el ser tiene la oportunidad de reencontrar la libertad aérea.”⁴²

Esta sensación de libertad aérea puede formar parte de un intento de rescatar la libertad de los sueños conscientes de vuelo en las salidas extracorporales. ¿Quién no ha soñado alguna vez que volaba? La sensación de libertad es máxima, aunque sí es cierto que pueden aparecer dificultades para iniciar y dirigir el vuelo, hasta adquirir la seguridad necesaria para poder realizar un vuelo de forma fluida, consciente y controlada.

“La contraorden es en el espacio, una forma del orden; cuando las cosas son en sentido arriba y abajo y tenemos los pies en el aire. Con un único propósito irónico, este orden invertido se interpreta simplemente al contrario.

La rotación es en efecto una estructura de orden fundamental, es el movimiento sistemático por excelencia y el único” según M. Serres.⁴³

Cuando estamos realizando una rotación aérea se produce un orden invertido, lo que era arriba es abajo y viceversa, y los impulsos crean trayectorias inversas.

⁴⁰ Pozzo, T. y Studenny, C., op. Cit., p.52

⁴¹ R. Desoille fue el creador del método psicoterapéutico denominado sueño despierto dirigido. http://es.wikipedia.org/wiki/Robert_Desoille 10/11/2013 9:24

⁴² Pozzo, T. y Studenny, C., ibid., p.53

⁴³ Serres, M., 2002, *Variations sur le corps*, Paris, Le Pommier. M. Serres se formó como ingeniero naval.

Capítulo III: *Evolución histórica de la acrobacia escénica en la cultura Mediterránea y Europea*

“Todas las sociedades son represivas, éstas imponen un orden individual y un orden social, que es antes un orden físico: en este sentido, durante los ritos de inversión en la acrobacia antigua, los actores deben de decir lo que no se dice, de hacer lo que no se hace, de transgredir las prohibiciones, la inversión en resumen es como una perversión.”⁴⁴

En los ritos de inversión en las antiguas civilizaciones, al igual que en las ferias de San Lorenzo y San Gervasio durante la Edad Media se le permitía al acróbata transgredir la prohibición de invertir la verticalidad cotidiana.

Los movimientos con inversión suelen extraerse de la cultura popular, y es ésta la que se resiste al orden establecido en la recolocación espacial durante el giro.

Según M. de Certeau ⁴⁵ : *La inversión se vuelve subversión, como en la Edad media, la acrobacia en la cultura popular constituye el mundo al revés, una inversión topográfica típica en el contexto del momento carnavalesco y del realismo grotesco.*

El efecto Don Quijote -en referencia al episodio de sus cabriolas en Sierra Morena-: crea un aspecto subversivo, un efecto gratuito y loco con el único fin de provocar la admiración, el miedo ligado al riesgo siempre presente, un vigor cómico latente siempre listo a resurgir, una connotación de su sexualidad un poco libertaria, un placer disfrutado a través del dominio del vértigo. “⁴⁶

⁴⁴ Pozzo, T y Studenny C., op. Cit., p. 53

⁴⁵ Certeau, M. de, 1980, *L'Invention du Quotidien*. Vol. 1, Arts de Faire, Union générale d'éditions. Doctor en Teología y sacerdote jesuita, uno de los fundadores de la Escuela Freudiana de París dirigida por Jacques Lacan.

http://es.wikipedia.org/wiki/Michel_de_Certeau 10/11/2013 10:07

⁴⁶ Pozzo, T y Studenny C., op. Cit., p. 53

III. 2. Origen de la acrobacia

III. 2.1. Origen y nacimiento de la acrobacia

La figura más representativa en la antigua concepción del teatro era un sacerdote o sacerdotisa, supuesto precursor del acróbata al que llegó por degeneración, más adelante un danzante – bailarín, y posteriormente un juglar, que por asociación se convirtió en actor al desarrollar sus capacidades interpretativas al adaptarse a la demanda social.⁴⁷

B. y Ch.⁴⁸ plantean que la práctica de la acrobacia se remonta a la cultura mesopotámica, con un pasado de más de 3000 años. Incluso algunos autores como Waldemar Deonna plantean que la acrobacia puede remontarse a dataciones anteriores.

La figura esculpida en el museo Heraklión de Creta, representa un acróbata saltando sobre un toro en una fiesta religiosa data de 1500 a. C.

Sobre Egipto se pueden encontrar en el museo de Carnak o en el museo de Turín figuras que datan de 1450 a. de. C. Recientes descubrimientos arqueológicos indican que la acrobacia era una parte importante de la danza del antiguo Egipto datada en 2500 años antes de Cristo. Las primeras fuentes arqueológicas sobre apoyos de manos, puentes y otras figuras acrobáticas individuales o en parejas se encontraron en los monumentos mortuorios de Ben-Xason o Beni Hassan con una antigüedad de 2400 a de J.C.

Todos los historiadores coinciden en atribuir a los chinos la paternidad de la danza sobre la cuerda. Strehly opina que la acrobacia es un arte de la civilización y su progresión es fulgurante en las grandes zonas de desarrollo de las sociedades, es decir en China, rutas del Asia Menor y en la cuenca Mediterránea.⁴⁹

Según Dominique Mauclair, desde hace 3 milenios, existe en China un distrito agrícola situado en la provincia de Hebei, Wu- Chiao, el pueblo de los acróbata, donde cualquier habitante, desde un niño a partir de un año hasta los centenarios son capaces de realizar un número acrobático. A este pueblo se le atribuye una

⁴⁷ Craig G., 1987, *El Arte del teatro*, México, UNAM Escenología, p. 106

⁴⁸ Blanchard K. y Cheska, A., op. Cit., p. 67

⁴⁹ Mauclair, D., op. Cit., pp. 25-26

leyenda sobre el origen de la acrobacia: A miles de millas del mar de Bohai existían cinco montañas mágicas en las cuales habían palacios de oro y Jade, animales desconocidos y árboles que dan frutos deliciosos. Cualquiera que comía uno de esos frutos se volvía inmortal. Un día un tifón arrasó las cinco montañas y el Dios del mar envió quince tortugas para estabilizar estas islas y mantener las montañas por encima del nivel del mar. Desafortunadamente, un gigante maléfico arponeó dos (una de estas se convirtió en el Polo Norte y la otra en el Polo Sur). Las otras tres montañas fueron depositadas por las tortugas cerca de Wu-Qiao, transformándose así en la cuna de la acrobacia.⁵⁰

Este dato le otorga a la acrobacia china una antigüedad de 3000 años, y lo equipara a la datación de Mesopotamia de Blanchard y Cheska.

Las leyendas chinas, toman como referencia que la acrobacia procede de Wu – chiao, aunque existen varias leyendas:

Primera leyenda: los mensajeros del emperador amarillo: En la Época del emperador amarillo, éste combatía a los bárbaros del clan Chiyou y con objeto de movilizar a las otras tribus contra el invasor, envió un mensajero, el cual se vio sorprendido por la nieve, se perdió y no queriendo afrontar la cólera del emperador, dio la vuelta al mundo. Torturado por el hambre decidió mendigar, pero como era muy flexible y audaz, se dedicó a actuar en las plazas de los pueblos realizando ejercicios dignos de los mejores saltimbanquis. Sin noticia de su primer mensajero el emperador amarillo decidió enviar un segundo emisario, luego un tercero y un cuarto que se perdieron igualmente en la nieve. Todos ellos decidieron ganarse la vida realizando fabulosos ejercicios y fueron los primeros acróbatas.

Segunda leyenda: Los Huri. Esta leyenda procede de la India y entronca con la historia de los gitanos. El poeta persa Firdousi cuenta en “El libro de los reyes” que hacia el 420 a. de C. el príncipe persa Behram-Gour al darse cuenta que su pueblo decaía falto de diversiones, envió una embajada al Rey de Camboya y al Mahrajah de la India con el fin de seleccionar a los artistas más dotados y enviarlos a Persia. 12.000 malabaristas y acróbatas de torres llegaron a Persia y Behram-Gour los recibió con los brazos abiertos, les asignó tierras y les dio

⁵⁰ Mauclair, D., op. Cit., p. 49

semillas para sus siembras con objeto de asegurar su subsistencia. Al final del primer año estos hombres, que pertenecían a la tribu de los Huri, se habían comido el trigo de la siembra y habían renunciado a la agricultura. Behram-Gour indignado, los expulsó, les hizo coger sus burros, sus instrumentos de música y los condenó a recorrer el mundo cantando y haciendo malabares. Por ello, se dice que los Hurí, son los ancestros de los gitanos, se cuenta que llevaban con ellos perros y lobos, y cometían, noche y día, hurtos en los caminos.

Tercera leyenda: la ruta de la seda. La leyenda de la ruta de la seda tiene un carácter objetivo y científico y al mismo tiempo un matiz de ostracismo y olvido, que nos remite a los últimos trabajos de los historiadores chinos y a los archivos. Más que una leyenda formal, podríamos tratarla de tesis antropológica, ya que los historiadores chinos consideran que los primeros acróbatas eran los cazadores más diestros. Esta hipótesis fue olvidada por los historiadores del circo occidental que ignoraron los archivos existentes y por tanto no tuvieron en cuenta los orígenes de la acrobacia en China. Posteriormente se tradujeron los dos libros de Madame Fu Qifeng, donde aparece toda la información sobre la acrobacia antigua china.

Madame Fu Qifeng, ilusionista y directora durante años de la prestigiosa revista de los acróbatas chinos, considera que la acrobacia sería la primera manifestación artística corporal del hombre.

Los primeros hombres que tuvieron la necesidad de sublimar las diferentes actividades de la vida cotidiana, encontraron sus fuentes de inspiración en la caza y en la guerra. Estos acróbatas venían del mundo rural y utilizaban para realizar sus números acrobáticos, sus instrumentos de trabajo, el trabajo favorecía la evolución de la sociedad, y al mismo tiempo, inspiraba y desarrollaba la acrobacia.

Madame Fu Qifeng refuerza su teoría apoyándose en el examen de numerosas estelas grabadas, piedras y fragmentos de vasijas cuya datación permiten situarlas más allá de cinco milenios.

Esta teoría data los orígenes de la acrobacia en China hace más de 5.000 años, y disiente de la teoría de Blanchard y Cheska que la sitúan en Mesopotamia con un pasado de más de 3.000 años, lo cual puede suponer que ésta pudo aparecer en ambas civilizaciones en tiempos distintos, o incluso se podría pensar que a lo largo de la historia antigua, la acrobacia se originó en varias culturas al

evolucionar sus sociedades en determinados momentos de la historia, y desde estos focos se irradió a través de las grandes rutas por todo el mundo.

El dominio sobre la naturaleza, el propio cuerpo y las acciones cotidianas como modo de supervivencia, el dominio de los utensilios laborales a partir de los utilizados por los cazadores, la búsqueda del estatus en la jerarquía social mediante la competición acrobática y la profesionalidad son factores diversos que hacen que sea factible pensar que la acrobacia se generara en diferentes culturas de la antigüedad, bien simultáneamente o en diferentes épocas.

El examen de la vasija expuesta en el museo de Chengdu en Sichuan es a este respecto significativo. El fresco grabado mezcla en una especie de banda estampada dibujada a los cazadores, pescadores, luchadores y acróbatas. La vasija es reciente (481-221 a de C.) pero recoge con mucha precisión testimonios mucho más antiguos.

En las primeras civilizaciones agrícolas los mejores cazadores son los acróbatas que dominan la habilidad, la fuerza y la flexibilidad. Los cazadores no solo matan los animales, los capturan y después de un periodo de observación los doman y los exhiben ante un público.

La tesis de Madame Fu Qifeng se ve reforzada al leer “*Danzas y leyendas de la antigua China*” de Marcel Granet ⁵¹ cuando éste expone que la historia de la antigua China se ha estructurado en base al relato de acontecimientos históricos que se obtiene depurando de todo elemento mítico, un conjunto de leyendas locales, de historias y proezas.

La palabra acróbata se introdujo en la lengua china bajo la dinastía de los Tang. El emperador Huang Ti ordenó a uno de sus funcionarios la doma de diversos animales, además de entrenarse en el manejo de las armas. Así nació la danza de armas, en la que la acrobacia se utilizaba como preparación para el combate.

De esta forma, la proliferación de las guerras entre las tribus nómadas contribuyó a enriquecer la acrobacia. A los objetos pastoriles utilizados por los acróbatas se van a sumar las armas. Se van a representar las grandes batallas, y este juego

⁵¹ Granet, M. 1926, *Danses et légendes de la Chine ancienne*, Paris, Les Presses universitaires de France en Mauclair, D., op. Cit., p. 30

dramático implicará la habilidad para algunos ejercicios y el aprendizaje de nuevas técnicas.⁵²

A miles de Kms. de distancia, las mismas causas producen los mismos efectos, pero la expresión se muestra diferente. La necesidad de clasificar y designar los ejercicios llevará a los occidentales a definirlos con la ayuda de una palabra, mientras que los orientales los evocarán con la ayuda de una metáfora. En el vocabulario mediterráneo, el “*funambulista*” de los latinos o el “*schoenobate*” de los griegos designa al que pasa sobre una cuerda recta al mismo tiempo que toca la flauta doble. Los chinos por el contrario, recurren a la metáfora y evocan, para darle nombre a los números acrobáticos, a las estrellas fugaces y al vuelo del Garzo blanco por encima de las cañas. La diferencia fundamental durante más de 18 siglos, será ante todo sociológica. La acrobacia en China es hasta la dinastía Ming – una acrobacia de patio o plaza, ligada a las paradas militares, a las recepciones y los actos religiosos. Es una acrobacia sedentaria, una acrobacia de troupe. En el mundo griego, los artistas actúan en las plazas públicas o en las calles, en China, actúan en los palacios o en los templos. En la plaza pública, los espectadores se reagrupan, alrededor del artista, como en el circo.⁵³

Los hindúes son célebres por los contorsionistas, realizados por las dos castas inferiores, los Dallas y los Mallas.⁵⁴

Según Georges Strehly, los malabaristas hindúes han gozado siempre de una justa celebridad, el historiador de Alejandro Magno, Quinta Curta, nos cuenta que cuando este conquistador atravesó la India, presenció la actuación de un malabarista del país, que lanzaba a gran distancia pequeños guisantes sobre una cabeza de una aguja, sin jamás malograr su golpe.⁵⁵ En numerosos documentos hindúes aparecen representaciones de contorsionistas. Los arqueólogos han descubierto en Mohenjo-aro y Harappa (India) sellos representando escenas de tauromaquia y acrobacia no desprovistas de cierta similitud con los deportes minoicos.

⁵² Maclair, D, op. Cit., pp. 28-30

⁵³ Ibid., pp. 32-33

⁵⁴ Ibid., p. 25

⁵⁵ Strehly, G., op. Cit, p. 121

III. 2.2. El papel de la mujer y del hombre en la acrobacia antigua

El estudio de los bajos relieves de los frescos que aportan autenticidad al juego de los *batteleurs* antes del cristianismo nos indican el importante papel de la mujer en la acrobacia antigua. Los malabaristas de las pinturas rupestres de Beni – Hassam, las antipodistas de los bajos relieves del alto Egipto, los acróbatas de los cuales se reproducen sus gestos en cerámica, de las primeras dinastías chinas, los contorsionistas hindúes son mujeres. Las mujeres y los niños son los que pueden doblar mejor su cuerpo frente a los dolores de la dislocación. Los acróbatas son casi siempre mujeres y niños y la mayoría son esclavos. La proeza del acróbata acelera frecuentemente la liberación del esclavo.

El hombre será el Jefe de la Troupe, ya que los acróbatas van a tener que



organizarse y protegerse para viajar. Dentro del acto artístico si los acróbatas quieren formar una pirámide para finalizar su espectáculo, el hombre más fuerte posible es el indispensable para sostener la construcción. Recordemos el lugar de Hércules en las civilizaciones Mediterráneas. Si el arte del acróbata de circo se escribe a través de la dramaturgia del riesgo, esto exige en contrapunto la presencia de la decisión como factor indispensable para la puesta en escena.⁵⁶

Figura nº 3: Acróbata contorsionista⁵⁷

⁵⁶ Mauclair, D., op. Cit., p. 26

⁵⁷ Figura en terracota, Siglo IV-III a.C. Museo Nacional Taranto en Deonna, W., op. Cit., portada.

III. 3. Evolución histórica de la acrobacia escénica en las Antiguas Civilizaciones.

Evolución histórica de la acrobacia escénica					
Edad Antigua	Edad Media	Renacimiento	Edad Moderna Barroco	Edad Moderna hasta 1789	Edad Contemporánea
Egipto Creta Etruria Grecia Roma Bizancio Iberia	Siglos V-XIV	Siglo XV	Siglo XVI-XVII	Siglo XVIII Siglo de las luces	Siglos XIX-XX

Cuadro nº 2: Edad Antigua

Una de las líneas de investigación más importantes del estudio lo constituye este apartado III.3, en el que se analiza el recorrido evolutivo de la acrobacia escénica a lo largo de la historia desde las civilizaciones de la Edad antigua al siglo XXI en la Edad contemporánea.

En la Edad Antigua analizamos la evolución de la acrobacia en Egipto, Creta, Etruria, Grecia, Roma, Iberia, y Bizancio, obviando Mesopotamia ya que existen muy pocos datos sobre la acrobacia en esta civilización pero profundizando en las bailarinas acrobáticas y el análisis de jeroglíficos de Deonna en Egipto, concretando citas historiográficas que certifican las actividades acrobáticas de Grecia y Roma, y en las opiniones de antropólogos sobre la tauromaquia cretense. En la Edad Media se trata la situación de represión producida por las prohibiciones eclesiásticas que sufrieron las exhibiciones acrobáticas, aunque eso

Capítulo III: *Evolución histórica de la acrobacia escénica en la cultura Mediterránea y Europea*

sí, revestidas de cierto apogeo de juglares y malabaristas y de la supervivencia de otras especialidades acrobáticas como los saltimbanquis y bailarines de cuerda en las ferias de San Lorenzo y San Gervasio.

En el siglo XV se expone el resurgimiento y la aparición de nuevas disciplinas de acrobacia durante el Renacimiento, la creación de la obra pionera de la didáctica acrobática por el famoso acróbata Tuccaro y la aparición de la Comedia del Arte, en la que se incluyen citas de los autores más representativos y una exposición didáctica de los movimientos.

En la Edad Moderna se trata el proceso de subordinación a la Danza clásica tras la aparición de ésta en el Barroco, se narran mediante citas actuaciones de varios bailarines de cuerda,

Durante el siglo XVIII se trata el nacimiento del circo moderno en 1770 y su desarrollo ya en la Edad contemporánea, dónde se incluye el apogeo de los bailarines de cuerda en Europa y de los espectáculos gimnásticos- acrobáticos de los volatines en la primera mitad del siglo XIX en España.

En los siglos XX y XXI se expone la aportación de las escuelas gimnásticas de aparatos y las exhibiciones gimnásticas multitudinarias, el proceso de deportivización de la acrobacia y el cronograma de los deportes acrobáticos, la significativa aportación de los espectáculos acrobáticos al Music-hall, su implicación en el ámbito de las artes escénicas analizando diversos géneros de teatro y danza hasta la actualidad, el análisis de la creación, principios y evolución del nuevo circo, para finalizar analizando la aportación de la acrobacia al cine profundizando en el trabajo del especialista.

III.3.1. Egipto

Según demuestran trozos literarios encontrados en estelas, en tumbas y papiros, el teatro egipcio fue descubierto por el egiptólogo alemán Kurt Sethe, quien publicó un libro llamado "*Textos dramáticos*". Según Gastón Maspero y Etienne Drioton que apoyaron la teoría de Sethe, en Egipto existió un teatro popular y religioso muy desarrollado, anterior al de los Griegos, a los cuales se les ha atribuido de forma errónea gracias a la colaboración de autores de diversas nacionalidades, la paternidad del teatro.⁵⁸

En Egipto existen abundantes representaciones de ejercicios acrobáticos muy semejantes a la gimnasia acrobática actual; para conocer su significado y contexto



hay que entender que en la evolución de la historia egipcia, estos ejercicios parecen haber pertenecido siempre a la danza y no se han realizado como deporte aislado.⁵⁹

Figura nº 4: Molinete egipcio⁶⁰

*“En Egipto, las bailarinas acróbatas de cuerpo invertido aparecen en las ceremonias de culto divino y funerario, y forman parte de las imágenes depositadas en las tumbas. Las bailarinas del cuerpo invertido actuaban en las ceremonias religiosas delante del muerto, y los saltos y volteos formaban parte del ritual. Como figura funeraria, el cuerpo invertido del acróbata evoca el volteo de la muerte,...la actitud del cuerpo invertido en arco es frecuente en el arte egipcio desde sus orígenes,..”*⁶¹

*“Bellos representantes de la escultura deportiva podrían ser las de TutanKhamón.....de mujeres acróbatas. Importantes también, por su abundancia, son las ostracas con grabados....o de mujeres acróbatas.”*⁶²

⁵⁸ El teatro en el antiguo Egipto, Fotolog, Inc 2002-2013, Hi-Media Publishing Network. 15 ago 2008 <http://www.fotolog.com/myrddyn/64735373/> 21/12 7:13..

⁵⁹ Rodríguez López, J., op. Cit., p.19

⁶⁰ Fuente: García Gómez, Jorge, *Historia de la Educación Física en Visión de la E.F. en Primaria* <http://jorgegarciajomez.org/historiaef.html> 21/11/2014 19:20

⁶¹ Deonna, W., op. Cit., p.26 en Brozas, M.P., 2004, *Fundamentos de las actividades gimnásticas y acrobáticas*, León, Universidad de León, pp. 13,14

⁶² Rodríguez López J., op. Cit., p.17

*“En el reinado Medio, es tan importante la acrobacia en la danza, que la misma estética parece haber pasado a un segundo lugar. Las representaciones insisten en los ejercicios que requieren extrema flexibilidad de la columna. Una excelente ilustración es la tumba de Antefoger: dos chicas apoyadas las caderas en el suelo, arquean sus piernas y su tronco y llegan a tocar con los pies su propia cabeza; junto a ellas otras dos muchachas interpretan la danza de Hathor.”*⁶³

Luis Bonilla explica que las danzarinas acrobáticas carecían de ese contenido



simbólico, y su valor residía en el carácter artístico de sus alardes gimnásticos. Éstas iban desnudas completamente, o ceñido a su cintura una especie de pañuelo, como se ve en el fragmento cerámico de la danzarina equilibrista egipcia, que se halla en el museo de Turín y solían pintarse de azul la extremidad de los senos.

⁶⁴

Figura nº 5: Bailarina Egipcia⁶⁵

“Las danzas y la acrobacia parecen estar presentes en un contexto social de celebración de festividades reales, religiosas y privadas. Su presencia en procesiones en honor de los dioses, como parecen manifestar grabados de los bloques de piedra de Karnak, que se corresponden con el reinado de la reina Hatshepsut; representan, en tres fases, el citado ejercicio de volteo hacia delante apoyando sólo las manos en el suelo, y una cuarta fase, que parece sugerir, según Decker, el mismo ejercicio realizado lateralmente.

*Del mismo modo en el templo de Luxor, en una pintura de la tumba de Tutankhamón, representando la visita del dios Amón, su estatua es llevada a hombros de los sacerdotes; los tocadores del sistro marcan el inicio de las danzas acrobáticas.”*⁶⁶

“Su existencia en celebraciones privadas parece confirmarse en unas escenas de la tumba de Amenemhet en Beni Hasan. Parece tratarse de una representación de procesión funeral que muestra, como en otras ocasiones, una pirueta en cuatro

⁶³ Rodríguez López J., op. Cit., p.19.

⁶⁴ Bonilla, L., 1964, *La danza en el mito y en la historia* vol I, Madrid, Biblioteca nueva, p. 47

⁶⁵ Fuente: Ostrakon de la bailarina contorsionista, Foto en A. M. Donadoni Rovieri, 1999, Museo Egipcio de Turín, Imperio Nuevo localizada en Tebas (1305-1080 a. C.)

⁶⁶ Rodríguez López J., ibid, p. 20

fases; en la tercera se muestra al gimnasta haciendo equilibrio de pie sobre la espalda de otro gimnasta.”⁶⁷

Henri Wild escribió: *“Los saltos repetidos debían ir acentuándose y acelerándose como en el Zikr moderno, este ejercicio tiene por objetivo destruir momentáneamente la individualidad y producir en él un estado de exaltación extático permitiendo a la divinidad incorporarse en él.”*⁶⁸

En el nuevo reinado suelen aparecer ejercicios de acrobacia en la danza de dificultad significativa, abundan las representaciones del puente aunque realmente son movimientos dinámicos como el remontado o el flic-flac adelante. Según Henri Wild⁶⁹ en las procesiones iban delante bailando y cantando, pintadas de vivos colores y adornadas con ricas joyas. El ritmo de las danzas las sumía en éxtasis. El pueblo, en las calles, aplaudía o criticaba según su ejecución, demostrando el espíritu crítico y selectivo de los egipcios.

En cuanto a las danzas profanas, aparecen ya en los muros de las mastabas acompañando banquetes y fiestas privadas. Estas eran bailarinas profesionales a las que se contrataban sus servicios. Parece que ni los dueños de casa ni los



invitados participaban de las mismas, sino que gustaban de contemplarlas.

En el Nuevo Imperio, debido a la influencia asiática, los movimientos de las bailarinas se suavizan y se vuelven más armoniosos.⁷⁰

Figura nº 6 Músicas y bailarinas egipcias⁷¹

El egiptólogo suizo Henri Wild reconoció en las imágenes coreográficas las siguientes: *“ posición en el sitio con movimientos de brazos y contoneo del cuerpo; marcha simple o en puntas de pie; brazos elevados o haciendo el saludo "a la romana"; movimientos en el aire con un pie mientras que el peso del cuerpo descansa sobre el otro; piruetas; vueltas acrobáticas; ruedas; etc.”*⁷²

⁶⁷ Rodríguez López, J., op. Cit., p. 20

⁶⁸ Soud, op. Cit., P. 365

⁶⁹ Wild, H., 1956, *La Danse dans l’Egypte ancienne, les documents figures*, Direction des musées de France, Positions des theses, Louvre.

⁷⁰ La danza en el antiguo Egipto, <http://www.fotolog.com/myrddyn/64735373/> Fotolog, Inc.. Hi- Media Publishing Network. 15 ago 2008 21/12/ 2013 7:13

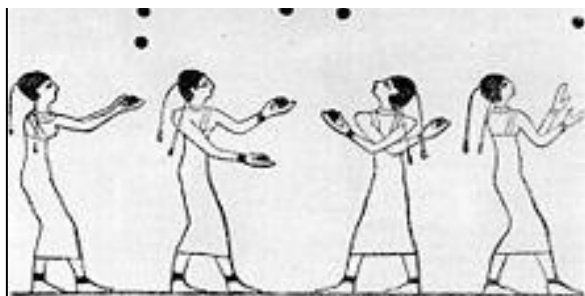
⁷¹ <http://www.fotolog.com/myrddyn/64735373/> 06/11/2012 18:06

⁷² Wild H., <http://www.fotolog.com/myrddyn/64735373/> 19:10 02/11/2014

Todas estas figuras podían encadenarse unas a otras con variaciones y se desarrollaban al ritmo del batir de palmas, tambores y posiblemente música instrumental.

Los egipcios fueron los maestros de los malabares y los antipodismos. Aquí se observa una pintura del Antiguo Egipto (1994-1781 a.C.) en un muro en que se muestran a unos malabaristas, como motivo religioso. Ellos formarán a lo largo de los siglos a alumnos en las escuelas de Thebes (Tebas) y se volverán así los preceptores de los griegos.

Según Beatriz Seibel refiriéndose a connotaciones históricas sobre la acrobacia en



Egipto expone: “la vigorosa tradición circense hace que se denomine hasta hoy “pirámide egipcia” a la columna humana en las pruebas acrobáticas”⁷³

Figura nº 7: Malabaristas egipcias ⁷⁴

W. Deonna expone su interpretación de la simbología de los movimientos acrobáticos obtenidos de fuentes arqueológicas:

“ El acróbata masculino que hace la cabriola aparece ya en los cilindros del antiguo imperio; ellos no parecen ser nativos, sino que denotan una influencia oriental. Posteriormente, bailarines adoptan esta posición en los ritos fúnebres, en las ceremonias religiosas del templo, cortejos, procesiones y en las fiestas relacionadas, en los festejos civiles y en los banquetes relativos a ellos. Esta imagen entraña en sí misma un signo jeroglífico. ” ⁷⁵

W. Deonna analiza algunas representaciones de la creación del universo y del viaje nocturno del Sol en el Duat o dominio funerario de Osiris. El mundo resulta de la unión y separación de Nut y Geb. El dios del aire, Shu se introduce entre los dos seres abrazados, y levanta a Nut por encima del cuerpo separado de Geb, formando así el cielo y la tierra y para impedir que la diosa caiga a la tierra, la sostiene con los brazos extendidos.

⁷³ Seibel, B., 2005, *Historia del circo*. Buenos Aires. Ed. del Sol, p. 9

⁷⁴ Fuente: Malabaristas egipcias. www.Sites.Google.com
<https://www.google.es/search?q=malabaristas+egipcias> 21/11/2014 19:30

⁷⁵ Deonna, W., op. Cit., p. 26

Apenas separada de Geb, Nut da la luz al Sol, Ra, que recorre durante el día la órbita celeste formada por el cuerpo de la madre, y al caer la noche termina su trayectoria diurna y muere entre sus brazos para comenzar su trayectoria nocturna y renacer entre sus piernas. En la figura superior derecha bajo Nut, de sexo masculino, apoyado en pies y manos, aparece un personaje, en la posición de arado con los brazos extendidos horizontalmente, el derecho hacia los brazos de Nut, el izquierdo hacia sus piernas sosteniendo un disco rodeado de una serpiente que se muerde la cola.

En la figura inferior derecha dos Nut flexionadas hacia delante una cubriendo a la

otra, representando el doble cielo, una el cielo superior por donde el Sol recorre su órbita diurna, la otra el cielo lunar. Bajo ambas, se encuentra el personaje en posición de arado y los dos brazos extendidos sosteniendo un disco en cada mano, uno es la luna naciente y el otro el sol al atardecer.⁷⁶

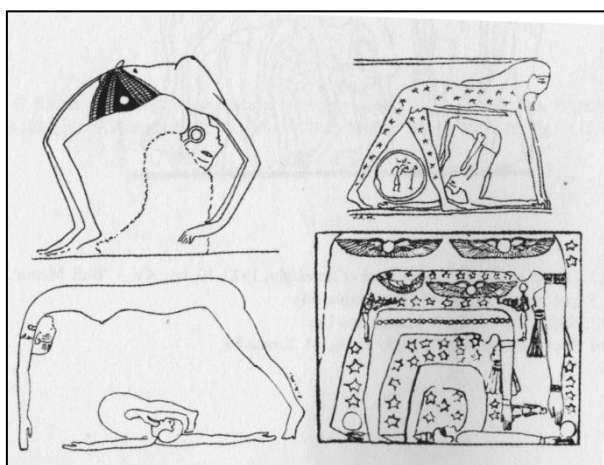


Figura n° 8: Jeroglífico Egipcio⁷⁷

Irena Lexová expone que es difícil encontrar la frontera entre la danza acrobática y la acrobacia pura en Egipto, y nos describe el movimiento de dos bailarinas ejecutando un puente atrás en pareja:

“Dos chicas de aproximadamente la misma altura y fuerza adoptan una posición una detrás de la otra con las piernas abiertas. La primera arquea su cuerpo casi a puente y abraza a su compañera alrededor de la cintura, la otra chica inclina su cuerpo y agarra a la primera también alrededor de su cintura. Entonces la segunda levanta a la primera que queda cabeza abajo y pasa sus piernas a ambos lados de la cabeza de su compañera flexionándolas. La segunda chica se arquea hasta hacer una extensión tal que los pies de la primera tocan el suelo y de nuevo

⁷⁶ Deonna, W., op. Cit., pp. 33-40

⁷⁷ Fuente: Bulle 10, fig 4 – Lanzone, tav. CLIX 6, p.408- Id, tav. CLX, p. 410- Prinz , Altorientalische symbolik, tav. VIII, 2 en Deonna, W., op. Cit., p. 32

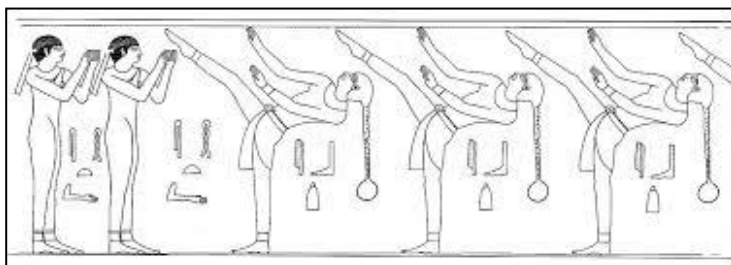


se adopta la posición inicial, de forma que los lugares y posiciones de ambas chicas están intercambiadas.

Con el suficiente entrenamiento las chicas pueden alcanzar un dominio tal que lleguen a ejecutar series completas de cada movimiento en un ritmo exacto.”

Figura nº 9: Danzas acrobáticas Egipcias ⁷⁸

Las danzas acrobáticas del antiguo Egipto fueron descritas por un joven de Siracusa que en el siglo IV a. C. el cual fue invitado en Memphis por un rico egipcio a un banquete y describió las danzas con las cuales el anfitrión entretenía a sus invitados: *“De repente, desaparecieron y ocupaban su lugar en primer término un grupo de bailarines que saltaban en todas direcciones para volver a unirse y saltar uno encima de otro con increíble destreza, montándose en sus hombros y en su cabeza, formando pirámides, que llegaban al techo del salón,*



entonces descendían rápidamente uno detrás de otro ejecutando nuevos saltos y admirables saltos mortales.”

Figura nº 10: Bailarinas egipcias ⁷⁹

“La emoción era constante, bailaban sobre sus manos y se colocaban en parejas, uno giraba con la cabeza abajo entre las piernas de su compañero, entonces mutuamente se levantaban y volvían a la posición original, cada uno de ellos era levantado alternativamente encima de su compañero.” ⁸⁰

⁷⁸ Fuente: Baile acrobático en un bloque de la Capilla Roja de Hatshepsut.
<https://www.google.es/search?q=Baile+acrob%C3%A1tico+en+un+bloque+de+la+Capilla+Roja+de+Hatshepsut.+www.egiptología.com> 21/11/2014 19:52

⁷⁹ Fuente: Danza de la mastaba de Anjmahor
<https://www.google.es/search?q=danzas+antiguas+de+egiptoFcsociales.files.wordpress.com>
danza-de-iba-mastaba-de-anjmahor-imperio-antiguo.jpg Fcsociales.wordpress.com %Fla-musica-en-el-antiguo-egipto-y-mesopotamia 21/10/2012 7:19

⁸⁰ Lexová, I. 2000, *Ancient Egyptian dances*, Dover P. Inc, Mineola , N. Y., EE.UU. p. 23

Capítulo III: *Evolución histórica de la acrobacia escénica en la cultura Mediterránea y Europea*

Parece que el invitado al banquete egipcio describe una columna egipcia de varias alturas, desde la cual descienden consecutivamente con mortales de salida, estos bailarines – acróbatas ejecutan también danza sobre las manos y series de puente atrás en pareja agarrados por la cintura

Las pirámides humanas contemplan un diseño arquitectónico similar a los monumentos egipcios que le dan nombre, cuya base es la parte más ancha y la cúspide la más estrecha. El origen de las pirámides humanas y su etimología se desconocen, pero debido a que la denominación de “pirámide” es posterior a la aparición de las pirámides arquitectónicas, se considera derivada de la lengua egipcia y que fue adoptada por varios países europeos que realizaban este antiguo arte gimnástico.⁸¹

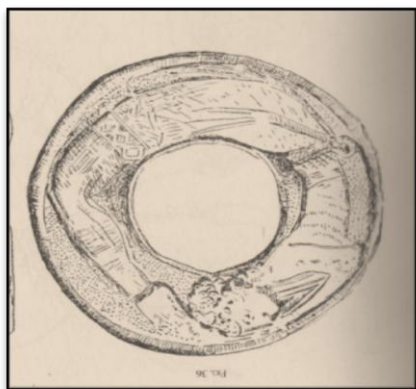
⁸¹ Vernetta, M., López, J., Panadero, F., 2000, *El acrosport en la escuela*, Inde, Zaragoza, p.18

III. 3.2. Creta

Durante el período prehelénico, se desarrolló en Creta una cultura predecesora de la griega. El florecimiento de la civilización Cretense se ha fechado entre el 2.100 y 1.100 a.C., teniendo en cuenta que según autores en el 1.100 fue invadida por los Aqueos peloponésicos y perdió sus rasgos distintivos y originales al fundirse con la historia primitiva griega.⁸²

“En Creta, las imágenes de acróbatas aparecen, sobre todo, en las espadas como emblemas sagrados y protectores, No obstante, se le han atribuido varias funciones: rito de fertilidad, agrario, de fecundidad y funerario. El valor religioso parece confirmarse por la presencia de símbolos accesorio.”⁸³

Estas armas aparecen vinculados a las imágenes de acróbatas estas por la danza de las espadas, la cual era una de las actuaciones acrobáticas más representativa de la civilización cretense.⁸⁴



La espada descubierta en 1936 por F. Chapouthier en las ruinas del primer palacio minoico de Mallia en Creta fue elaborada por los artesanos de la isla, datable entre el III milenio y la mitad del siglo XVII a. C.

Figura nº 11 Aro Espada Cretense⁸⁵

Su descubridor la ha descrito con mucho criterio y comentado detalladamente, insistiendo con hincapié en el interés que muestra la figura que adorna el aro de oro de la parte inferior de la empuñadura: Un acróbata de sexo masculino, arqueado, describe un círculo completo, con la cabeza tocando los pies. Chapouthier ha comparado esta curiosa imagen con las de las bailarinas acrobáticas egipcias aunque no ha hecho esta comparación con la de Osiride antes citada, pese a que la similitud es sorprendente, la cual describe el mismo círculo arqueada sobre sí misma.

⁸² Martínez, M^a E., 2003, *La investigación de la cultura física de las civilizaciones antiguas: reflexiones y propuestas en una aproximación a la antigua civilización cretense*, Buenos Aires, <http://www.efdeportes.com/> Revista Digital, Año 9, N° 62, Julio de 2003

⁸³ Brozas, M. P., op. Cit., p. 14

⁸⁴ Aquesolo, J.A., Beyer, E., 1992, *Diccionario de las ciencias del deporte*, Málaga, Unisport, p. 255

⁸⁵ Chapoutier, 1938, *Etudes crétoises*, Deux épées d'apparat découvertes en 1936 au palais de Mallia V, Mallia en Deonna, W., op. Cit., p. 41

Capítulo III: *Evolución histórica de la acrobacia escénica en la cultura Mediterránea y Europea*

Se ve en ella una imitación de las frecuentes representaciones del arte cretomicénico, en el que los acróbata masculinos o femeninos también realizan este tipo de acrobacia con el cuerpo arqueado, bien sea individualmente o bien, con mayor frecuencia en el lomo de un toro en las escenas de tauromaquia.⁸⁶

R. M. aporta datos y apoyándose en el análisis del fresco de Thera expone que la acrobacia sobre el toro se manifiesta como un aspecto de la lucha simbólica contra la muerte o contra el destino; los cuernos se interpretaban como armas amenazantes.

“El toro de los ceremoniales era criado y cuidado especialmente para los espectáculos de acrobacia deportiva o para los sacrificios rituales.”⁸⁷

El toro en Creta era un animal sagrado, símbolo de la tormenta, del sol, de la luna o del cielo. Algunos toros se confunden con la muerte misma (Osiris, Apis). (...).

La figura del acróbata minoico muestra un evidente valor simbólico en cualquiera de las situaciones que aparece:”⁸⁸

“Uno de los temas favoritos de los artistas minoenses fue la ceremonia del salto acrobático por encima de la cabeza y lomo del toro. En una de las bandas de la frisa del jarro de Hagía Tríada viene representada una pareja de toros lanzados al unísono en un frenético galope. Probablemente existieron diferentes tipos de tauromaquias.

En los restos del fresco del palacio de Knossos pueden verse dos jovencitas de tez clara y un muchacho de piel morena en varias fases del salto con pértiga por encima de la cabeza y las astas de un toro enorme en plena arrancada. Los acróbata aterrizan sobre sus manos en la espalda del animal y, aprovechando el impulso del salto, salvan con una voltereta la grupa de la bestia y se recuperan sobre sus pies detrás del toro. La ejecución de esta maniobra acrobática, que debía realizarse con la elegancia requerida por los cánones, exigía un enorme coraje, y de salir correctamente, emocionaba profundamente a los espectadores. Los cretenses se inclinaban por el espectáculo coreográfico y arriesgado de su tauromaquia acrobática, era un aspecto esencial del rito que pudiera haber revestido un significado oracular.⁸⁹

⁸⁶ Deonna, W., op. Cit., p. 41

⁸⁷ Mandell, R., op. Cit., p. 8

⁸⁸ Brozas, M. P., op. Cit., p. 14

⁸⁹ Mandell, R. op. Cit., p. 29-30

M^a Eugenia Martínez Borroño nos explica la mecánica del salto:

*“Los jóvenes protagonistas realizaban saltos y movimientos "acrobáticos" y de agilidad. Estas actividades se encontraban integradas totalmente en la vida de sus habitantes, en este enorme patio central de los palacios.”*⁹⁰

Rodríguez López opina que:

*"Difícilmente encontramos en la antigüedad y en la actualidad una instalación destinada a la actividad física más monumental y tan integrada socialmente".*⁹¹

La mujer tomaba parte junto con el hombre en los saltos de toro, consistía en saltar a la carrera, pasando entre los cuernos y dejándose caer sobre su lomo. Las tres fases del salto parecen estar representadas en uno de los más famosos frescos



encontrados en las ruinas del Palacio de Knossos, mundialmente conocido, en el que la "saltadora" es precisamente una estilizada mujer.

Figura nº 12: Salto del toro Palacio Knossos⁹²

Probablemente existieron diferentes tipos de tauromaquias: saltos con o sin pértiga, de capturas de toro a lazo, o parada y derribo de otro animal agarrado por los cuernos.

El arqueólogo británico que inició las excavaciones del Palacio de Knossos, Arthur Evans, fue el primero en dar una explicación sobre la forma en que se ejecutaba el salto, y sobre su descripción escribe Rodríguez López:

*" El joven cogería los cuernos en la embestida y voltearía por encima del toro, sin apoyarse en su lomo, cayendo de pie a uno de los lados. Otros piensan que estas formas serían excesivamente peligrosas e irrealizables en la práctica, proponiendo alternativas como salto lateral, salto sin tocar el toro y con la ayuda de trampolín, etc."*⁹³

⁹⁰ Martínez, M. E., op. Cit., p. 1

⁹¹ Rodríguez, J., op. Cit., p.26

⁹² Fuente. Imágenes salto toro cretense

<https://www.google.es/search?q=imagenes+salto+del+toro+cretense>. 21/11/2014 20:40

⁹³ Rodríguez, J., op. Cit., p. 25

Carl Diem ha deducido que los participantes podían resultar corneados: *"Seguramente se trata de un sacrificio ofertorio; quien no puede realizar el salto, tiene simbólicamente perdida su vida, mientras que el triunfante queda librado. Tal vez vive en el fondo la antigua leyenda del Minotauro, que exigía y recibía sacrificios humanos."*⁹⁴

Estas actividades físicas en torno al toro, están representadas en las decoraciones artísticas cretenses. Diem afirma que pueden cuantificarse unas doscientas representaciones en pinturas, cerámicas, orfebrería, etc.,

Los primeros anfiteatros Cretenses, albergaban sobre todo las carreras de carros.

En opinión del investigador de este estudio y tomando como referencia la observación de las tauromaquias acrobáticas actuales, las cuales nos dan una visión real de las posibilidades de los movimientos, debieron existir diferentes formas de taurocatápsias: podrían realizarse con una pértiga o bien realizando una carrera previa, salto a pies juntos y un león por encima; con un salto mortal adelante en carrera frontal o mortal lateral en carrera transversal a la trayectoria del toro por encima del éste, de forma que, aprovechando la velocidad del toro, caerían detrás de él o al otro lado cuando éste ya los ha sobrepasado. Estas se diferenciarían en función del tipo de espectáculo, el espectáculo de tipo ritual relacionado con el paso de la adolescencia a la madurez, y por tanto ritual de fecundidad, es el que conllevaría más riesgo para el acróbata, y se podría realizar de dos formas: La primera acrobacia podría consistir en entrar en carrera de frente al toro y utilizarlo como si fuese un caballo de saltos aprovechando la embestida, agarrarse por los cuernos, para impulsarse lanzando la pierna a modo de paloma adelante, apoyar el pecho en el lomo del toro e impulsarse con las manos para realizar el volteo y con la ayuda de otro acróbata colocado detrás del toro, realizar el vuelo de salida, como está representado en las tres fases del fresco del palacio de knossos.

La otra forma es aun más espectacular tendría un inicio similar pero el volteo consistiría en un mortal adelante para caer de pie rebotando sobre los cuartos traseros del toro y ejecutar otro salto de salida, de este posible salto existen reproducciones actuales pero no están ni datadas ni comprobadas.

⁹⁴ Diem, K. 1966, *Historia de los deportes*, Barcelona, Luis de Caralt, Ed., p.117, citado por Martínez, M. E., op. Cit., p.1

Este tipo de espectáculo muestra la función socio-cultural del sacrificio ritual.

El salto sobre el toro se puede contemplar hoy en día en algunas plazas de toros de la península ibérica, protagonizado por forzadores o recortadores, que lo realizan con una pértiga o bien con carrera previa, salto a pies juntos y un león; también se puede ejecutar con un salto mortal adelante en carrera frontal o con mortal lateral en carrera transversal a la trayectoria, de forma que aprovechando la velocidad del toro, caen detrás de él o al otro lado cuando éste los sobrepasa.

Al hablar de tauromaquia actual y en lo referente al riesgo es menester trasladar las palabras del gran maestro José Tomas en la presentación de su libro *“diálogo con navegante”* el 23 de Mayo de 2013: *“Un paso adelante y puede morir el hombre. Un paso atrás y puede morir el arte”*, la célebre cita del crítico mexicano Pepe Alameda, dio pie a la presentación de *“Diálogo con Navegante”* el libro en que José Tomás reflexiona sobre *“las dudas y el miedo que se siente para crear la faena perfecta”*. En su diálogo las palabras son el capote y la muleta para superar los dramáticos momentos de la cornada en Aguascalientes (México), el 24 de abril de 2010, cuando estuvo a punto de perder la vida. *“No sabía si volvería a los ruedos pero me hizo volver reafirmado en mis convicciones. A mayor compromiso, más arte. A mayor compromiso, más riesgo”* ⁹⁵.



Esta última afirmación equipara el arte con el riesgo, por lo que esta cita parece estar concebida para el arte acrobático, y por supuesto para la tauromaquia acrobática. Es de suponer que los acróbatas cretenses antes del salto sentirían emociones parecidas a las del torero al *arrimarse al toro*.

Figura nº 13: Tauromaquia acrobática actual ⁹⁶

⁹⁵ http://cultura.elpais.com/cultura/2013/05/23/actualidad/1369316546_208058.html

⁹⁶ Imágenes salto toro cretense
<https://www.google.es/search?q=imagenes+salto+del+toro+cretense> 21/11/2014 20:40

III. 3.3. Etruria

La teoría orientalista, propuesta por Herodoto, que plantea que los etruscos llegaron desde Lidia hacia el siglo XIII a. C. se basa en las supuestas características orientales de su religión y costumbres, así como en que se trataba de una civilización muy original y evolucionada, comparada con sus vecinos. La mujer etrusca, al contrario de la griega o de la romana, no era marginada de la



vida social, sino que participaba activamente tomando parte en los banquetes, en los juegos gimnásticos y en los bailes.⁹⁷

Los Etruscos creían en la reencarnación y en la disciplina y sufrimiento budistas para mejorar en su supuesta vida. Existen varias referencias arqueológicas sobre la acrobacia en la cultura etrusca, la primera es un mosaico de mujeres acróbatas que se encuentra en el Museo de gimnasia y deporte de Bildarchiv en Suiza.⁹⁸

Figura nº 14: Mujeres Acróbatas⁹⁹

También existe otro referente en una Pintura mural etrusca, en la cual mujeres



están realizando un Salto de trampolín, que fue encontrado en Paestum (Italia), y data del siglo IV a. c. Según Richard Mandell, además de bailarinas, acróbatas, payasos y prestidigitadores, los festivales etruscos presentaban números mucho más siniestros”. Fue un etrusco, Tarquín el antiguo (siglo VI antes de J.C.) que a la manera de su pueblo poseía un sentido agudo del espectáculo, quien llevó a cabo la inauguración del gran circo de Roma.¹⁰⁰

Figura nº 15 Salto de trampolín Etrusco¹⁰¹

⁹⁷ <http://es.wikipedia.org/wiki/Etruscos> 25/12/2013 20:58

⁹⁸ Markessinis, A., 1984, *Historia de la danza desde sus orígenes*, Madrid, L. D. Esteban Sanz, p. 49

⁹⁹ Fuente: Mandell, R., op. Cit., p.74, Fragmento de mosaico, Sicilia, siglo III a. C. Bildarchiv Schweiz. Turn-und sport gestattet.

¹⁰⁰ Mandell, R., ibid., p.78

Capítulo III: *Evolución histórica de la acrobacia escénica en la cultura Mediterránea y Europea*

Las tapas de la cista¹⁰² etrusca en bronce, de forma cilíndrica, y a veces ovalada o rectangular, a menudo tienen como mango o asa una figura de acróbata que, con el cuerpo arqueado hacia atrás, toca la superficie con los pies y las palmas de las manos invertidas. Este tema, de los cuales algunos ejemplos revelan el estilo austero de principios del siglo V, está sin duda sujeto a influencias de Grecia, y aunque no se conoce ningún ejemplo de dicha procedencia, ha sido comparado con los acróbatas egipcios, prehelénicos y helénicos.

En general, separado de su soporte o apoyo, el acróbata está desnudo, ya se trate de un hombre como ocurre con más frecuencia, ya sea una mujer.

Siempre que este tipo de figura ha sido utilizado de forma independiente, ha sido como amuleto o báscula, porque se sabe que un acróbata en esa posición está equipado con un aro de suspensión.¹⁰³

¹⁰¹ Fuente: Id. Pintura mural, Paestum (Italia), siglo IV a. C. en Mandell, R., op. Cit., p. 78

¹⁰² La cista era un recipiente metálico usado en la Antigüedad para guardar objetos preciosos. Diccionario R.A.L. XXII edición.

¹⁰³ Deonna, W., op. Cit., p. 75-76

III. 3.4 Grecia

III.3.4.1. Contexto y datos historiográficos sobre la acrobacia en Grecia

“En Grecia los acróbatas aparecen en los santuarios y en las ceremonias, (...) Dionysos, Dios de las danzas y del vino lo es también de los festines, donde el acróbata aparece entre los otros bailarines al igual que en los banquetes egipcios como Kubisteteras.

La Danza acrobática recibía el nombre de Kubística; en ella se ejecutaban los pasos de la danza con las manos, también había bailarines de cuerda, sobre el que se realizaban además escenas de lucha con grandes saltos; una variante descrita es el Eklatismos, una danza acrobática de mujeres con grandes dislocaciones. “¹⁰⁴

Sin embargo Artemis Markessinis define el Eklatismos como una *“danza saltada en la que se echaban las dos piernas hacia atrás.”*¹⁰⁵ No obstante, no incluye la Kubística como un ejercicio de danza, quizás por considerarla una modalidad más

relacionada con la pura acrobacia que con la danza.

Según Strehly el término acrobacia es una palabra de origen griego, que significa “el *que marcha sobre la punta de los pies*” el significado “(de acros -en la extremidad- y bates -que camina-) ha designado desde la antigüedad a los bailarines, los funámbulos, los saltadores y los saltimbanquis. Hoy en día es el término oficial para designar a todos los que construyen, en los teatros, las torres de fuerza o de agilidad.”¹⁰⁶

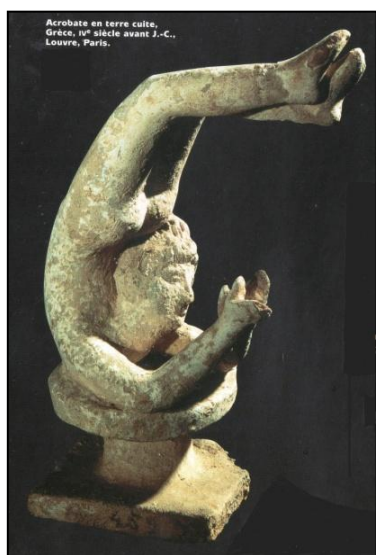


Figura nº 16: Acróbata Griega¹⁰⁷

¹⁰⁴ Menil, F.de, op. Cit., p. 329 – 341 citado por Brozas, M. P., op. Cit., pp. 15

¹⁰⁵ Markessinis; A. op. Cit., p. 44

¹⁰⁶ Strehly, G., op. Cit., p.14

¹⁰⁷ Fuente: Acrobate en terre cuite, Grèce, IV siècle avant J.C. Louvre, Paris en Vv. Aa., CNPD, *Théâtre Aujourd’hui* nº 7, op. Cit. , p.4

En otras traducciones aparece la raíz Akro con el significado de altura, de modo que Akrobatos se traduciría como “*el que anda elevado sobre la punta de los pies*”¹⁰⁸ aunque en la mayoría de las imágenes el apoyo lo constituirán las manos en lugar de los pies¹⁰⁹.

Si bien es cierto que este significado de altura podría no referirse al andar de puntillas sino a los que caminan elevados sobre una cuerda en altura es decir, los funámbulistas griegos de la antigüedad, los llamados schoenebates.

En Cyzique, en Asia menor, estaba la gran escuela acrobática donde se formaban los acróbatas más famosos. Sus artes estaban ramificadas en varias especialidades.

En Grecia, los luchadores de pugilato y pancrancio en su búsqueda particular por demostrar gran fuerza, realizaban juegos malabares con objetos de gran porte (en su mayoría pesados).

En la Ilíada cuando Hefesto forja el escudo de Aquiles nos describe la aparición de dos acróbatas que ejecutaban juegos malabares con ruedas de carro:

*“Una multitud se hallaba alrededor de la pista disfrutando la deleitosa danza, con un músico entre ellos que cantaba divinamente al son de la lira mientras una pareja de acróbatas, al compás de la música, ejecutaba juegos malabares entre la gente con ruedas de carro”*¹¹⁰

Según Artemis Markessinis las mujeres también “malabareaban”, como se puede apreciar en algunas ánforas y jarrones griegos.¹¹¹

Jenofonte en el banquete dejó constancia de la actitud positiva de Sócrates, ya que mostró un sentido de la dignidad de las danzas, incluso de las piruetas acrobáticas de los jóvenes bailarines.

*“...Luego trajeron un aro, con espadas colocadas a su alrededor punta para arriba y poniéndolo en medio de la sala, la bailarina inmediatamente se lanzó de cabeza entre los filos , entrando y saliendo del aro a grandes saltos con maravillosa agilidad.”*¹¹²

*“Cabe suponer que en todas las épocas ha habido saltimbanquis: ya en Homero aparecen acróbatas amenizando un banquete.”*¹¹³

¹⁰⁸ Vv. Aa., 1994, Diccionario RAE 22ª Edición,

¹⁰⁹ Brozas, M. P., op. Cit., p. 15

¹¹⁰ Homero, La Ilíada, XVIII, 590-606 en Markessinis, A., op. Cit., p. 44

¹¹¹ Markessinis, A., op. Cit., p. 44

¹¹² Ibid., p. 46.

¹¹³ Homero, La Odisea, IV, 10 en <http://es.wikipedia.org/wiki/Acrobacia> 20:00 2/12/2013

El salto mortal en Homero, Platón y Xenofonte:

“El salto practicado en estas condiciones de cierta violencia, es un ejercicio natural y decente, que puede realizarse en público sin ningún inconveniente; tenían lugar en la entrada y coronaciones de de los juegos olímpicos. Pero al lado del salto clásico, había otro de otra naturaleza, que los Griegos denominan cubística y que se denomina culbute. Era el salto artificial, violento, romántico, si se puede expresar así. En la antigüedad, el entretenimiento se vinculaba a la danza. Saltar y bailar sobre los pies era muy simple y adecuado para los pueblos primitivos. Se pueden imaginar los espectáculos más rebuscados, y se encontraban gentes que para divertir para animar sus semejantes, bailaban y saltaban sobre la cabeza ayudándose de pies y manos. No calumniemos al mono, no siempre es este animal el que nos imita; el hombre tiene más de primate que el mono mismo.”

Esta variedad de salto es muy antiguo. En la Ilíada y la Odisea ya se hablaba de esta cuestión.

En las fiestas celebradas en la palacio de Menelao, a Lacedemonio, por las nupcias de su hijo, aparecen dos kubisteteras o cubistas (término que prevalece entre los arqueólogos) ejecutando los volteos en presencia de una asamblea de nobles.¹¹⁴

Sobre el famoso escudo de Aquiles, Vulcano representaba a dos cubistas que saltan y giran sobre ellos mismos cabeza abajo.¹¹⁵

Estas danzas invertidas, utilizadas en los festines y las bodas, se realizaban normalmente al son de la flauta, las mujeres no tardaran en realizarlas, y los autores más significativos de la antigüedad, Platón y Xenofón no dudaron en dar a conocer los giros que realizaban sobre las espadas desenvainadas.

Si se lee el tratado de Xenofonte titulado el banquete, se puede entender la secuencia de uno de esos espectáculos cómicos.

Callias obsequió con un banquete a unos amigos en su casa de Pireo, con ocasión de la victoria en los juegos públicos de un joven conocido. Al encontrarse con Sócrates y su grupo, los invitó a unirse a sus invitados. En la sobremesa aparecieron una flautista y una bailarina de las que hacen volteos y saltos

¹¹⁴ Homero, *La Odisea*, libro IV

¹¹⁵ Homero, *La Iliada*, libro XIX

Capítulo III: *Evolución histórica de la acrobacia escénica en la cultura Mediterránea y Europea*

acrobáticos, famosos por su flexibilidad en los giros, el bufón se acercó a ella y le dio 12 aros, los cogió y bailando los tiró al aire con tal precisión que al recepcionarlos en sus manos fue marcando la cadencia de la música.

En el entreacto se dispuso un círculo decorado con espadas de punta, la bailarina hizo algunos equilibrios provocando el asombro de los asistentes que pensaron se podía herir, sin embargo salió airosa sin tener ningún incidente. Después ejecutó varios volteos sorprendentes con una rueda. Cuando terminó el bufón intentó realizar los mismos ejercicios, pero realizándolos a la inversa, de modo que la bailarina hizo el volteo tirándose hacia atrás y el pretendía imitarla y se curvaba hacia delante.

*“Me parece, dijo Sócrates que no es adecuado realizar equilibrios invertidos sobre espadas desnudas al final de un banquete.”*¹¹⁶

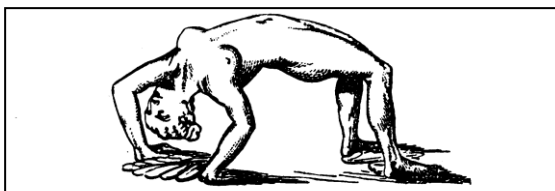
En Grecia los artistas trabajan mucho en la calle, sobre todo en las plazas y en el Ágora. La danza de cuerda pudo aparecer en 1345 a. de J.C. Estos primeros funámbulos realizan unos números sorprendentes sobre la cuerda recta y se suspenden por los pies, giran, corren sobre la cuerda oblicua y se dejan deslizar muy rápido.

Las competencias de saltos de trampolín aparecen también en la antigua Grecia. Se realizaban lanzándose al mar desde las costas del Peloponeso y de las islas Eólicas. Los cretenses y los etruscos también nos dejaron vestigios de que se realizaban competencias de saltos en el mar. Existen imágenes que nos muestran de qué manera se realizaban algunos saltos en la antigüedad.

¹¹⁶ Depping, G, 1871, *Merveilles de la forcé et de l’adresse*, Paris, Hachette, p. 158 -159

Actividades acrobáticas en Grecia

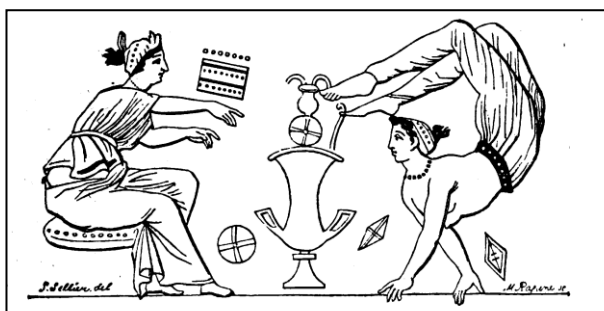
Georges Strehly nos describe una serie de especialidades acrobáticas de Grecia y de Roma. entre las cuales existía un paralelismo: “Vamos a enumerar algunos de los números más representativos en Grecia y en Italia. Vemos en primer lugar lo que llamaban los griegos *Cyhisteter*, y los latinos *Cernuus*: el primero quiere decir que hace *culbute* (equilibrio de manos); “¹¹⁷



Existe una bailarina que ejecuta volteos, extraída de un asa de una cista ¹¹⁸ en bronce del Museo del Louvre.

Figura nº 17. Bailarina haciendo el puente. Museo del Louvre ¹¹⁹

La figura de la *Cyhistetera*, extraída de un jarrón de arcilla¹²⁰, representa una bailarina-acróbata realizando el equilibrio sobre las manos, mediante una flexibilidad adelante por encima de puñales anclados en el suelo. Vemos el mismo



defecto en el equilibrio que en el anterior. A veces los pies del acróbata no quedaban inactivos: llevaba entre los dedos un cáliz lleno de vino que tenía que llevarse a la boca para beber en esta incómoda posición.

Figura nº 18: Cubista colección Hamilton (Tischb, 1, 60) ¹²¹

Las procesiones dionisiacas de la antigua Grecia ponían en escena las danzas reinvertidas en posición arqueada (cambreada), las denominaban danzas kubísticas y tenían carácter orgiástico y extático: una *orquéstica compulsiva*, frenada y licenciosa, a un ritmo trepidante, a través de la cual la mayoría de los ejercicios no excluían ni la gracia ni la euritmia.

¹¹⁷ Strehly, G, op. Cit., p. 17

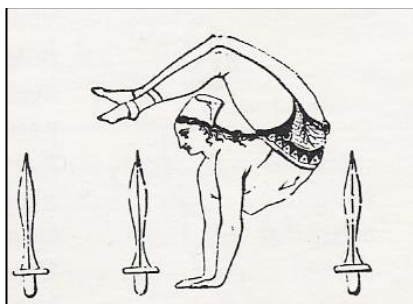
¹¹⁸ La cista era un recipiente metálico usado en la Antigüedad para guardar objetos preciosos. Diccionario R.A.L. XXII edición.

¹¹⁹ Fuente: Bailarina acróbata en Depping, G, op. Cit., p. 15

¹²⁰ Existe otra imagen similar de una *kyhistetera* en un vaso pintado en el museo de Nápoles en *ibid.*, p. 152

¹²¹ Fuente: Cubista en *ibid.*, p. 151

Las danzas de las kubisteteras tenían lugar durante los banquetes para avivar el calor comunicativo. Las kubisteteras bailaban cabeza abajo, sobre las manos, los pies en el aire, a veces sobre una mesa, ejecutando al mismo tiempo ejercicios



variados que se complicaban con rarezas¹²²: ellos realizaban el tiro con arco con los pies, sujetando los objetos siempre con los pies al realizar los antipodismos, hasta llegar a dislocarse por encima de las puntas de las espadas.

Figura nº 19: Kybistetera¹²³

Para la danza de los jarrones, ellas realizaban sus contorsiones colocando los jarrones sobre las manos, los pies o la cabeza.¹²⁴



La acrobacia por excelencia parece haber sido la que se realizaba sobre una cuerda tendida en el aire representada en una medalla de Cyzique, donde estaba la gran escuela acrobática. Corresponde al Blandin de los tiempos antiguos, el Schoenobates de los griegos, que cruzaba una cuerda recta a la vez que tocaba la doble flauta, lo que indica hasta qué punto domina su equilibrio.

Figura nº 20: Bailarines de cuerda¹²⁵

Distinguimos del funámbulo ordinario el *Neurobate*, que andaba sobre un cordel de tripa endurecido, muy fino, que de lejos podía parecer que andaba por los aires. Este ejercicio, más difícil que el precedente, corresponde al que se denomina el trabajo de alambre.

Los Schoenobates, que hacían la travesía simple de la cuerda recta y los Neurobates que trabajaban, como ya se ha dicho sobre una cuerda fina de tripa, no

¹²² Enmanuel, M., 1985, *Essai sur l'orchestrique grecque. Étude de ses mouvements à partir des documents figurés*. Paris, Hachette, p. 276 en Peignist, M. *Histoire anthropologique des danses acrobatiques*, Corps, 2009/2, nº 7, p.31

¹²³ Fuente: Cybisteteira, Strehly, G, op. Cit., p. 15

¹²⁴ Peignist, M. op. Cit., p. 31

¹²⁵ Fuente: Medalla Bailarines de cuerda Cyzique

Capítulo III: *Evolución histórica de la acrobacia escénica en la cultura Mediterránea y Europea*

contentos con andar sobre el hilo ejecutaban los torniquetes y las suspensiones por las corvas o por los empeines de los pies.

Los Oribates, que se dejaban deslizar sobre la espalda o sentados a lo largo de las cuerdas

oblicuas, como lo hacen hoy en día los japoneses y por último los Tichobates que escalaban las murallas perpendiculares, que se enganchaban con los pies y las manos en las asperezas.

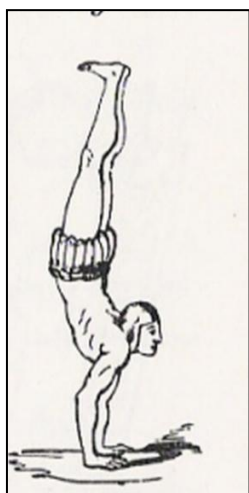
Los Griegos fueron una de las civilizaciones que utilizaron las pirámides humanas con fines espectaculares, recreativos o competitivos, y llegaron a utilizarlas en los Juegos Olímpicos de la antigüedad.¹²⁶

¹²⁶ Vernetta, M.- López, J- Panadero, F., op. Cit., p.18

III. 3.5. Roma

En Roma como en Egipto el acróbata se confunde con los otros bailarines. Así pues, la acrobacia aparece íntimamente unida a la danza en su carácter artístico, festivo y popular.

III.3.5.1. Actividades acrobáticas en Roma

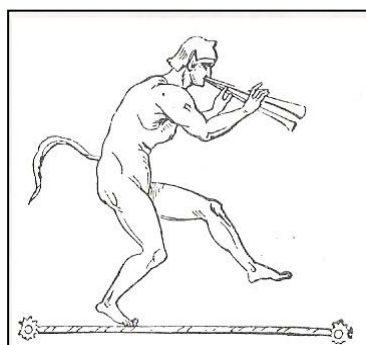


El dibujo del cernnus, extraído del diccionario de las antigüedades de Rich, representa un equilibrista, homónimo del cubista griego, en el ejercicio de su función. Aunque el perfil que caracteriza en general las figuras decoran los jarrones antiguos, los profesionales afirman que hay en esto una doble inexactitud técnica, que se refiere a la posición defectuosa sino imposible de las manos, la curvatura de los lumbares es insuficiente, y la espalda no está bastante relajada. Este número de fuerza era muchas veces ejecutada por mujeres.

Figura nº 21: Cernnus ¹²⁷

Analizando la mecánica de este equilibrio se deduce que la posición de los pies tampoco ayuda en absoluto al equilibrio de manos.

Esta falta de alineación de las articulaciones se hace patente en publicaciones españolas relativamente recientes como es el caso del tratado de Enrique Alemany



sobre equilibrios gimnásticos.¹²⁸

La figura del Funámbulus está sacada de una pintura encontrada en Herculenum, donde estaba con ocho del mismo estilo, cada una representaba un número diferente. Destacamos la ausencia de la pértiga, que ya era conocida en esa época, junto con la posición audaz del cuerpo.¹²⁹

Figura nº 22: Funámbulus ¹³⁰

¹²⁷ Fuente: *Cernnus* en Strehly, op. Cit., p. 15

¹²⁸ Alemany, E. 1964, *Tratado de equilibrios gimnásticos de aplicación en la gimnasia deportiva, ornamental y circense*, Barcelona, Síntesis

¹²⁹ Strehly, G., op. Cit., p. 17

Su cabeza estaba cubierta de un gorro de cuero muy fuerte, suponemos que este gorro era para proteger la cabeza en caso de caída. Esta hipótesis es poco creíble. Strehly cree que es un atributo de la profesión, porque el equilibrista sobre manos, el Cernnus también lo tiene.

Los funámbulos ejecutaban varios números, tales como tocar un instrumento flauta o lira o verter vino de un cuerno de la abundancia a una copa

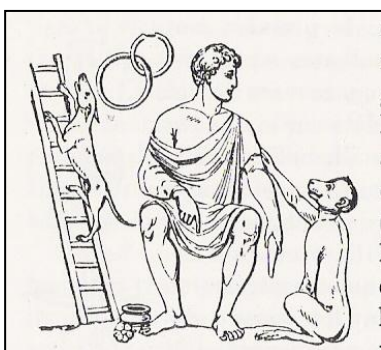


El emperador Marco Aurelio vio a un niño caer de la cuerda y matarse, por lo que ordenó poner colchones o una red de seguridad para amortizar la caída, esta norma estaba vigente durante el reinado de Diocleciano, lo que resalta la humanidad del emperador filósofo.

Figura nº 23: Funámbulo tocando la lira ¹³¹

El katadromos era una cuerda que se ataba en los arcos más elevados y bajaba hasta la orquesta en ángulo de 45 grados. Los funámbulos ejecutaban la ascensión sin duda agarrando la cuerda entre el primer y segundo dedo del pie, como lo hacen los japoneses.

Este número, que entraña dificultad en sí mismo, era todavía más peligroso por el sobrepeso del hombre que llevaba a sus espaldas o porque lo hacía con los ojos vendados. No contentos de ejecutarlo ellos mismos, adiestraban a animales. Suetonio y Plinio afirman haber visto a los elefantes bailar sobre la cuerda. El naturalista latino habla también de una escena cómica ejecutada por cinco



elefantes, donde uno interpretaba una preñada llevada sobre una litera por los otros cuatro. ¹³²

El circulator o malabarista de anillas que era al mismo tiempo domador. La palabra circulator significa literalmente un charlatán que ejecuta sus números en el centro de un círculo de público.

Figura nº 24: Circulator ¹³³

¹³⁰ Fuente: *Funambulus* en id.

¹³¹ Fuente: Funámbulo tocando la lira extraído de una pintura de Herculaneum

¹³² Strehly, G., op. Cit., pp. 21-22

¹³³ Fuente: *Circulator* en ibid., p. 16

La estampa del circulator se ha extraído de una lámpara de arcilla. Los dos aros o anillas que están en el aire han podido servir para los malabares. . El animal de la izquierda es un perro ascensionista, en cuanto al mono que está a la derecha no se sabría qué número ejecutaría.

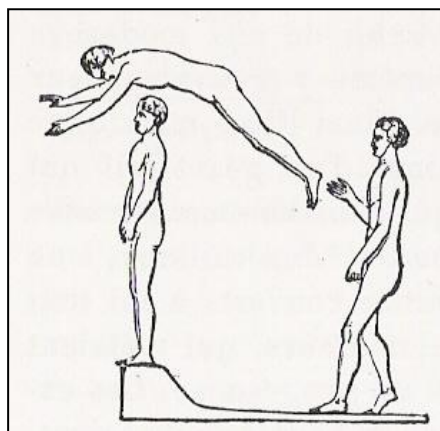
Este otro malabarista es un *Pilarius* (de la palabra pila que quiere decir pelota).



Se observa que está malabareando con siete pelotas simultáneamente, lo que constituye un record incluso hoy en día (hay que tener en cuenta que la fuente es de 1903). Kara, el malabarista mundialmente célebre, nunca consiguió realizarlo con ocho. En cuanto al joven malabarista húngaro Chenko, si pudo realizarlo con 8 es porque lanzaba de dos en dos y eran pequeñas, lo que constituye el ritmo malabar a cuatro.

Figura nº 25: Pilarius ¹³⁴

Otra particularidad notable del Pilarius es que se sirve de las corvas y las pantorrillas y los empeines y del brazo a la manera de los japoneses y de Birman Mong-Tong que se exhibía hace 3 años en el escenario del casino y también realizaba lo mismo con la frente, sobre la cual el recibe la pelota a la manera de



Severus Scheffer. ¹³⁵ Por otro lado hay que mencionar a otro tipo de acróbata, el *grallator*, que andaba sobre el grallae o los zancos. Primitivamente los zancos fueron inventados por los actores que interpretaban los personajes de Pan o de los sátiros, divinidad con pies de carnero. Pero dándole una dimensión mucho más alta se puede crear un instrumento de acrobacia. ¹³⁶

Figura nº 26: Contomonobolón ¹³⁷

El *monobolon* y el *contomonobolon* el eran dos tipos de saltos acrobáticos: el primero se hacía con el apoyo de una pértiga; el segundo que equivale a nuestro

¹³⁴ Fuente: *Pilarius* en Id.

¹³⁵ Strehly, G. op. Cit., p. 16

¹³⁶ Ibid, p. 17

¹³⁷ Fuente: *Contomonobolón* en ibid., p. 20

Cascador o batoude y se ejecutaba con la ayuda de un tipo de trampolín por encima de la cabeza de una persona en posición vertical, como se puede ver en la figura del contomonobolón, extraída de una figura grabada.

El ejercicio de la bola existía también como podemos juzgar por una pintura mural encontrada en Pompeya, representa una bailarina sobre la bola en la posición de la diosa Fortuna.

El petaurista era un artista que ejecutaba su número sobre un aparato llamado petauron. Pero que era este aparato?. Las descripciones técnicas sobre todo las antiguas, son de un vago desesperantes, y las explicaciones que proponen son muy parecidas. Para unos el Petauron sería un simple trampolín, para otros sería una catapulta a resorte que lanza el saltador al espacio. Si esta última hipótesis era la verdadera, sería bastante interesante de constatar que un aparato de ese género estuvo en boga hasta 1880.

El poeta Claudio, contemporáneo de Honorius, en el poema Ad consulatum Malii, nos describe entre tantas curiosidades exhibidas en los juegos en honor de sus héroes, un trabajo de pirámide. Desafortunadamente su descripción es desesperante. Se ha intentado analizar el número: *“Varios hombres se subían uno encima de otro en pirámides, a dos o tres pisos (no lo dice expresamente); encima de este andamio humano un niño, cogido por correas (a lo mejor para asegurar su caída) saltaba como un pájaro y hacía los ejercicios de equilibrio.”*¹³⁸

Si en el banquete de Sócrates y sus amigos había un sentido de la dignidad de las danzas, incluso de las piruetas acrobáticas de los jóvenes bailarines, no se puede decir lo mismo del festín de Trimalción, tal y como lo describe Petronio:

Entre estas dos exhibiciones hay un número de acróbatas (aquí tampoco podían faltar) muy diferente en carácter al descrito por Jenofonte:

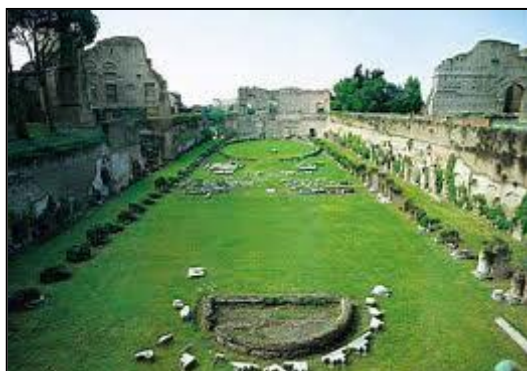
*“Finalmente llegaron los acróbatas. Uno era un imbécil que aguantaba una escalera e hizo subir a un chico los peldaños, cantar y bailar arriba del todo, luego saltar por unos aros de fuego y llevar con los dientes un cántaro grande de vino.”*¹³⁹

¹³⁸ Strehly, G., op. Cit., p. 24

¹³⁹ Markessinis, A., op. Cit., pp. 53-54

III. 3.5.2. El circo romano

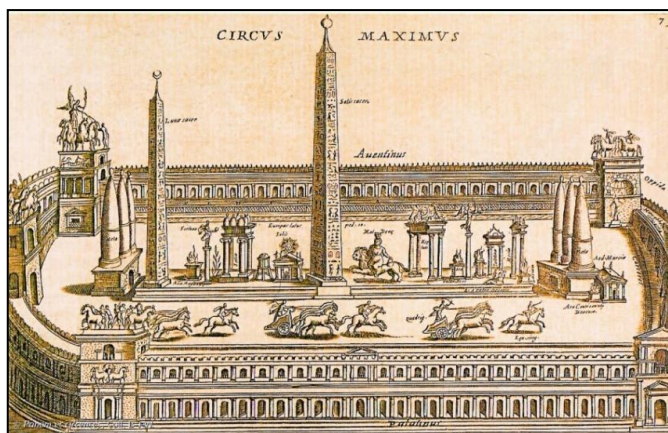
El circo romano dominará la cuenca mediterránea, el espacio escénico “Circo” al no haber sido diseñado más que para las carreras de caballos, hubiese sido mejor llamarle “Hipódromo”, ya que los combates de gladiadores se representaban sólo en los “anfiteatros”, como el Coliseo.



Tarquín el antiguo en el siglo VI a. de J.C., que como buen etrusco poseía un sentido agudo del espectáculo, fue el responsable de la inauguración del gran Circo de Roma, y fue el que introdujo entre los intermedios de las carreras de carros, el momento y lugar para las actuaciones de los acróbatas.

Figura nº 27: Gran Circo de Roma actual ¹⁴⁰

Según Jacob Pascall existen dos argumentos que nos incitan a incluir al circo romano dentro de los límites de la historia de la acrobacia. El primero de estos argumentos reside en el hecho de que estos gigantescos espectáculos tenían por



objeto asegurar la promoción de los mecenas, con el fin de seducir a sus futuros electores.

El segundo argumento es que los romanos tenían siempre la intención de reclutar y contratar a los talentos más diversos. ¹⁴¹

Figura nº 28: Circo Máximo Roma ¹⁴²

Para estimular la imaginación de la gente, Pompeyo utilizó el gigantismo al presentar en el mismo espectáculo, mil animales en la arena. Lúculo creó algo

¹⁴⁰ Arte historia <http://www.artehistoria.jcyl.es/v2/obras/8094.htm> 22/11/2014 09:06

¹⁴¹ Pascall, J., op. Cit., p.38

¹⁴² Imágenes de Circo Romano 21 / 10 / 2012 10:07

<http://www.google.es/search?q=circo+romano&hl=es&prmd=imvns&tbm=isch&tbo=u&source=univ>

insólito al hacer combatir a elefantes como gladiadores, Séptimo Severo se aproximó al surrealismo reconstituyendo los bosques con escenas de caza y vuelo de pájaros para el triunfo de Orfeo.

En la misma época, el chauvinismo fue promovido por las carreras de carros que oponían a los barrios de Roma. Los emisarios buscaron especies desconocidas de animales, los “fenómenos”, los forzudos y los acróbatas. Si la presentación de una jirafa, con el nombre de “camello-leopardo” no fue suficiente para asombrar al Cesar, buscaron domadores que enseñaran a los elefantes a andar por las cuerdas¹⁴³, a los leones, peinados como caniches, a traer liebres en sus bocas, o a los rinocerontes a tirar de los carros de combate. Los cazadores núbilos diezmaron las especies y además los combates de animales favorecían la carnicería.

Durante la apertura del Coliseo, cinco mil bestias fueron masacradas en una sola jornada y se ofreció un espectáculo completo con funambulistas, jinetes, domadores, malabaristas, equilibristas sobre bolas doradas, sobre zancos o sobre escaleras verticales, etc.¹⁴⁴ A pesar de ello, No debe confundirse el Coliseo como lugar de actuación de los acróbatas, o los anfiteatros dónde luchaban los gladiadores, cuyos combates al parecer no carecían en absoluto de componentes



acrobáticos ya que utilizaban los saltos, las volteretas adelante y laterales para salvar y amortiguar los golpes del adversario y las volteretas atrás para recuperar la posición vertical.

Figura nº 29: Pulgar hacia abajo¹⁴⁵

El escenario acrobático por excelencia eran los circos y el momento concreto dónde se producían las actuaciones acrobáticas eran los intermedios entre las carreras de carros.

Petronio en el banquete de Trimalción describe los intentos de danza y acrobacia de un niño que salta a través de aros en llamas, y los cataloga de grotescos e insoportablemente vulgares¹⁴⁶

¹⁴³ Suetonio y Plinio afirman haber visto a los elefantes bailar sobre la cuerda. Se puede suponer que esta cuerda tendría un diámetro significativo, similar a los cabos de los grandes barcos.

¹⁴⁴ Mauclair, D., op. Cit., p. 38

¹⁴⁵ Fuente: Jean-Léon Gérôme, 1872, *Pollice Verso (Pulgar hacia abajo)* Coliseo de Roma
http://es.wikipedia.org/wiki/Coliseo_de_Roma 21/10/ 2012 10:22

Los accidentes eran tan numerosos que debido a la caída mortal de un funambulista, Marco Aurelio impuso la red de seguridad. Las crónicas muestran que la mayoría de las víctimas de estos accidentes eran mujeres y niños.¹⁴⁷

Los movimientos circulares, reciben un fuerte rechazo por parte de autoridades como Cicerón, quién en su tratado *La república, las leyes; los deberes* los considera contrarios a la naturaleza y alteradores del espíritu.

El gigantismo envió de nuevo a la mayoría de los acróbatas a la calle. El Circulator, el grallator y los enanos gladiadores estarán más cómodos en la plaza pública que en la arena o en el hipódromo. Estos artistas fueron los predecesores de los prestidigitadores de la época Merovingia.

Para los primeros cristianos, la palabra circo se volvió sinónimo de holocausto.

Jean Chrysostome en un sermón a los habitantes de Antioquía, condenó la



acrobacia, como un arte diabólico y San Agustín dictó la excomunión hacia los espectáculos cómicos y acrobáticos “por la inmoralidad provocada por divertimentos que fomentaban los ejercicios corporales en detrimento de los del espíritu”.¹⁴⁸

Figura nº 30: Coliseo Romano¹⁴⁹

El triunfo definitivo del cristianismo, al suprimir los juegos circenses, asestó un golpe mortal al atletismo y a la acrobacia. De una parte, las tendencias ascéticas de la nueva religión hizo desdeñar el andrajo corporal, que fue tratado de enemigo del alma cuando en ese momento se debería de haber contemplado el cuerpo como un servidor útil del espíritu. Por otro lado la justa reprobación que se hizo a los juegos sangrientos e inmorales del circo demandaron también pasatiempos totalmente inofensivos que eran manifestaciones muy interesantes de la actividad física del hombre.¹⁵⁰

¹⁴⁶ Markessinis, A., op. Cit. , p. 54

¹⁴⁷ Markessinis, A., ibid., p. 37

¹⁴⁸ Mauclair, D. op. Cit., p. 39

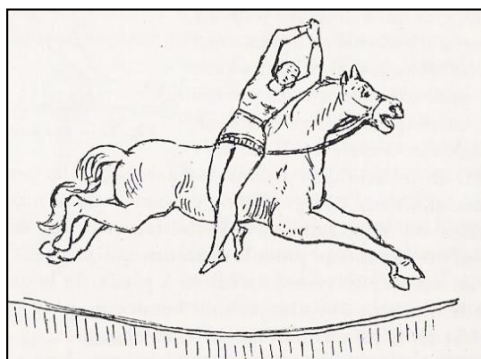
¹⁴⁹ Fuente: Coliseo de Roma http://es.wikipedia.org/wiki/Coliseo_de_Roma 21/10/2012 10:22

¹⁵⁰ Strehly, G., op. Cit., p. 25

III. 3.5.2. *Ludi circenses*

Los ejercicios ecuestres eran igualmente populares en forma de acrobacias sobre los caballos que llevaban a cabo los llamados *desultores*, unas veces compitiendo y otras como meros ejercicios de exhibición. Se ejecutaban de diferentes formas, con un solo caballo o con dos, saltando de uno a otro, en algunos casos lo hacían portando armas y escudos. Se ponían de pie, de rodillas, sentados, o recostados simplemente sobre los lomos de los caballos a galope tendido, es decir, realizaban toda la gama de acrobacias posibles.

También las actividades acrobáticas relacionadas con la equitación de larga tradición en la magna Grecia, ya contaban con una larga tradición en el sur helenizado de Italia, especialmente en la zona de Apulia en la que destacaba la ciudad de Tarento, de la que procedía un juego ecuestre llamado juego tarentino, que debía ser parecido al juego troyano descrito por Virgilio.¹⁵¹



Tal era la fama de este deporte en la ciudad que el montar hábilmente se llamaba “tarantear”. La ciudad de Tarento era famosa por la habilidad acrobática de sus jinetes, donde éstos montaban y desmontaban de los caballos en plena carrera, portando armas y escudos.

Figura nº 31: Desultor tumbado¹⁵²

La habilidad de estos acróbatas es la que según Tito Livio tenían también los guerreros númidas que luchaban junto a los romanos en las guerras púnicas, y que llegaron a ponerla en práctica durante una batalla contra Asdrúbal¹⁵³:

“Pero no situó en el ala derecha a todos los númidas, sino a los que, como los acróbatas, llevaban dos caballos y tenían por costumbre saltar armados del

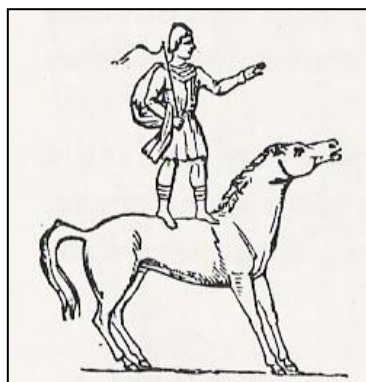
¹⁵¹ Virgilio, *Eneida* V 756-832 en Ruiz Cazorla, L., 2008, “*Función social del deporte espectáculo: las carreras de carro en la Antigua Roma*”, Tesis, Universidad de Málaga, pp. 208-210

¹⁵² *Desultor* en Strehly, G., op. Cit., p. 18

¹⁵³ Asdrúbal fue el general cartaginés (c. 270-221 a. C.) que sucedió a Amílcar Barca como comandante del ejército cartaginés en Hispania en el año 228 a. C. en Ruiz, L., id.

*caballo cansado al fresco, muchas veces en lo más encarnizado de la pelea; tal era su agilidad y tal la docilidad de los caballos de aquella raza.*¹⁵⁴

Manilio también hace alusión al manejo de armas durante las acrobacias de los desultores a los que describe volando de un caballo a otro, sosteniéndose en pie sobre los lomos del animal lanzado al galope, esgrimiendo sus armas en esa posición y saltando a tierra para montarlo de nuevo sin detenerlo y tenderse tranquilamente sobre sus lomos.¹⁵⁵



Los desultores actuaban también como auxiliares de los aurigas para determinados ejercicios, entre los que estaba probablemente la llamada *carrera de los acompañantes* de los que iban en los carros. Era una variante de carreras de carro de origen griego en la que el auriga iba acompañado por otro que saltaba del carro en la última vuelta y debía alcanzar la meta a pie o volver a subir en marcha.¹⁵⁶

Figura nº 32: Desultor de pie¹⁵⁷

Se realizaba tras las carreras de carro normales. En la modalidad griega los acompañantes de los que conducían los carros saltaban y competían entre ellos en una carrera de estadio.

El desultor o metabates, que salta de un caballo a otro, corresponde a nuestros jinetes sin silla como se ve en la figura. Dirigía normalmente dos caballos y a veces cuatro, pasando de uno a otro. No se sabe si en esta época se volteaba. Los ejercicios de desultores, los saltadores ecuestres que describen Silviu Italicus y Mamilius son similares a los espectáculos de acrobacia ecuestre, que volveremos a encontrar 18 siglos más tarde, con la creación del circo moderno.¹⁵⁸

¹⁵⁴ Livio, Tito, *Historia de Roma desde su fundación* XXIII. 29,5 en Ruiz, L., id.

¹⁵⁵ Manilio 5. 85-90 en Guillen, J., 1995, *Vida y costumbres de los romanos*, Salamanca, Sígueme, p. 350 citado por Ruiz, L, id.

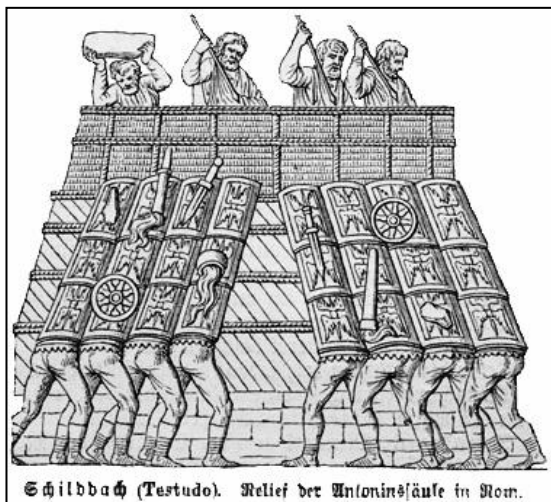
¹⁵⁶ Carl Diem, op. Cit., p. 62

¹⁵⁷ Fuente: *Desultor* en Strehly, G., op. Cit., p. 18

¹⁵⁸ Pascall, J., op. Cit., p.38

III. 3.5.4. Los testudos

López-Bedoya y Vernetta hablando de los testudos exponen que: “Los Romanos entrenaban a sus soldados en esta práctica de las pirámides para escalar



diferentes torres como actividad necesaria en sus posibles ataques. Utilizaban incluso lanzas y escudos en su construcción. Prueba de ello, son los famosos Testudos (tortugas) una formación de figuras humanas en las que se cubrían con los escudos durante sus avanzadillas para protegerse de las flechas o del aceite hirviendo.”¹⁵⁹

Figura nº 33: Columna de Marco Aurelio.¹⁶⁰

Ruíz Cazorla en su Tesis sobre el Juego, deporte y Educación Física en la antigua Roma narra:

“Las habilidades guerreras que aprendían y ejercitaban los jóvenes de los ordines senatorial y ecuestre en el marco de instituciones como los collegia iuvenum, eran luego exhibidas ante el pueblo en las grandes fiestas o aprovechando los interludios de los juegos del circo como narra Tito Livio¹⁶¹ cuando refiere el parecido de las tácticas militares empleadas en la ocupación de la ciudad de Heraclea durante la guerra de Macedonia (169 a. C.) y los juegos bélicos que se exhibían en el circo.

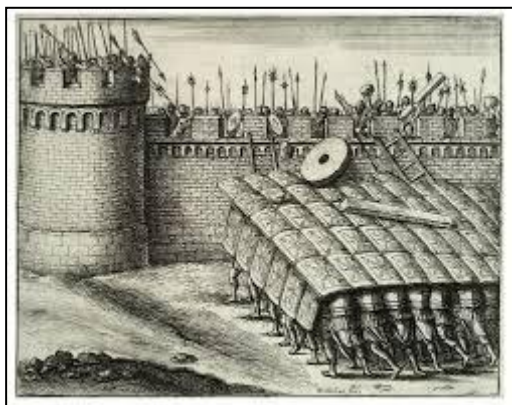
En esta batalla algunos jóvenes romanos consiguieron tomar una parte de la muralla de la ciudad adaptando al combate uno de estos juegos. El ejercicio al que se refería era un simulacro de combate a pie con armas, en el que unos 60 jóvenes entraban en el circo haciendo ejercicios que en parte parecían maniobras militares pero que se asemejaban en sus técnicas a los combates de gladiadores. El ejercicio más espectacular de esta exhibición era la formación de la “testudo”.

¹⁵⁹ Vernetta M., López, J, Panadero, F. 2000. *El acrosport en la escuela*. Inde. Zaragoza. P.18

¹⁶⁰ Fuente: Dibujo de bajorrelieve de la Columna de Marco Aurelio. Enciclopedia eysers.Tortuga (formación) [http://es.wikipedia.org/wiki/Tortuga_\(formaci%C3%B3n\)](http://es.wikipedia.org/wiki/Tortuga_(formaci%C3%B3n)) 21/10/2012 10:31

¹⁶¹ Tito Livio. *Historia de Roma desde su fundación* XLIV, 9.

Se formaban dos grupos que se situaban a unos cincuenta pies de distancia (alrededor de unos 15 m. El valor del pie oscilaba entre 27 y 35 cm.). Uno de los grupos formaba en cuadro, y juntaban sus escudos por encima de sus cabezas en forma de pendiente, como el tejado de un edificio. El otro grupo, con sus armas,



salían a la carrera y saltaban sobre la tortuga ejecutando diferentes ejercicios sobre los escudos. Subían de la parte más baja de la pendiente a la más alta, se amenazaban entre ellos, unas veces como si defendieran los bordes de la tortuga de enemigos exteriores y otras lanzándose al centro unos contra otros.

Figura nº 34: Testudo. Wenceslas Hollar ¹⁶²

En la toma de Heráclea, un grupo de soldados formó una tortuga de este tipo en la parte más baja de la muralla, facilitando a sus compañeros armados el acceso a la parte más elevada de la muralla, en la que se encontraban los defensores. Estos no consiguieron repeler el asalto y dos manípulos (un manípulo consta de dos centurias) lograron penetrar en la ciudad. La única diferencia de esta maniobra táctica respecto al número circense fue según Tito Livio, que los soldados del frente de la tortuga y de los laterales dispusieron sus escudos no encima de sus cabezas como los demás, sino de frente, para defenderse de los dardos enemigos.” ¹⁶³

¹⁶² Fuente: Imágenes de testudos. Wenceslas Hollar. 29/10/2012 21:35
<http://www.google.es/search?q=testudos+romanos+imagenes>

¹⁶³ Ruíz , L., op. Cit., p.159

III.3.5.5. *Actividades acrobáticas en la Bética del bajo Imperio.*

Fernández Truhán ¹⁶⁴ en *Las actividades físico – deportivas en la época romana* clasifica las diversiones privadas en:

Diversiones privadas de equilibrio y transporte:

Funámbulos:

*“¿Qué diremos de los volatines, a quien los romanos llamaron funámbulos, sino que son tan antiguos en el mundo como el ocio, pues hace memoria de ellos Terencio? Y no sólo lo fueron los hombres, pero aún los elefantes, que parece cosa increíble si Suetonio Tranquilo no lo dijera, que en unos espectáculos los dio el emperador Galba”*¹⁶⁵

Oscillum:

Era un entretenimiento especialmente de jovencitas, que ya era practicado en la época griega con el nombre de “attollo” y que los romanos lo conocían como “oscillum”. *De este género de columpios eran unas máquinas que llamaban “petauros”*¹⁶⁶, o por lo menos eran semejantes...Arrojaba esta máquina de sí al que en ella se ponía, y había hombres y muchachos de tan desesperado atrevimiento, que se ponían en el petauro para que, imitando a las aves, volasen o los volasen por los aires.¹⁶⁷

Gimnásticas y circenses:

En las Etimologías, escritas por San Isidoro, Obispo de Sevilla 620 d. C. incluye una serie de consideraciones referentes a las actividades físicas que se practicaban en la Bética del bajo Imperio romano, y que posteriormente su amigo San Braulio, Obispo de Zaragoza las agrupó en el libro XVIII con el título “Acerca de la guerra y de los juegos”. En este capítulo aparecen 69 secciones, en las que incluye

¹⁶⁴ Fernández Truhán J. C., 2004, *Las actividades físico – deportivas en la época romana* publicada en Revista IAD Serie deporte y documentación nº 32 “Materiales para la historia del deporte en Andalucía II” p. 57.

¹⁶⁵ Caro, R. *Días geniales o lúdicos* (1626; Biblioteca colombina Sevilla) Madrid Espasa-Calpe 1978 V. II. 91.

¹⁶⁶ Strehly G., op. Cit., p. 22 nos habla de un aparato, se cree un trampolín o una catapulta denominada petaurón que lanzaba por los aires a los petauristas a semejanza del hombre bala.

¹⁶⁷ Marcial, M. V., *Epigramas completos. Traducción del libro de los espectáculos*, 1976, CVI, Libro XI. Epilogo 22, 3.

aspectos relacionados con cuestiones y personajes del ámbito escénico y la danza, así como varios apartados referentes a los espectáculos y actividades físicas. Entre los títulos de estas secciones se encuentran los Juegos gimnásticos (del art. 6 al 26) y los Juegos Circenses (del art. 27 al 419) ¹⁶⁸

III. 3.5.3. *La Farsa atelana*

El culto a Dionisos incluía las danzas de posesión que llegaban a veces a rozar la insolencia. Éstas acompañaban el drama satírico que interpretaban actores disfrazados con máscaras. Esta tradición actoral continuó y perduró a través de puestas en escena itinerantes que presentaba actuaciones con máscaras. Los romanos y especialmente los actores de la farsa Atellane adaptaron los personajes populares que volveremos a encontrar más tarde en la Comedia del Arte. Los espectáculos vulgares y los no indecentes son criticados por Juvenal o recomendados por Ovidio, y los acróbatas van a ser asociados con este rechazo hacia la obscenidad. Como subraya Claudette Pleyrusse ¹⁶⁹ en su libro sobre el cine meridional “la tradición de la Farsa Atellane” fue prolongada por los *batelleurs* (los prestidigitadores) de las tarimas de los feriantes, por los primeros clowns, por el music hall Napolitano y Marsellés y por las películas que, entre 1930 y 1945, quisieron conservar la imagen de éxito de las revistas y operetas meridionales. ¹⁷⁰

La farsa Atellane es a la vez bufonesca y dramática, naturalista e intencionadamente grosera. Las Atelanas eran pequeñas farsas de carácter bufonesco cuyo nombre procede de su ciudad de origen, Atela en Campania dónde fueron creadas en el siglo II a. de c. Según el historiador Tito Livio, fueron importadas a Roma en 391 a. C. y presentaban personajes estereotipados y grotescos: Maccus el tonto, Bucco el jactancioso, Pappus el anciano avaro y ridículo, Dossenus, filósofo y jorobado astuto. Fueron retomadas por los comediantes romanos o representadas como complemento a las tragedias, y se las considera como las precursoras de la “*Commedia dell’Arte*”.

¹⁶⁸ Fernández Truhán, J. C., op. Cit., p. 77

¹⁶⁹ Peyrusse C., 1996, *Le Cinema Meridional: Le Midi dans le cinema Francais. 1929-1944*, Editions Ech , Toulouse, en Maclair, D., op. Cit., p. 40

¹⁷⁰ Maclair, D., id.

III. 3.7. Bizancio

Desde la caída del Imperio romano hasta el esplendor del Renacimiento, pasaron casi mil años. Durante este período. Hubo una ciudad que recogió la antorcha de la civilización de manos de griegos y romanos, y que alcanzó un esplendor sin par en la Edad Media: esa ciudad fue Bizancio, la Constantinopla de los romanos. En el siglo IV de nuestra Era, el Imperio romano agoniza, sube al poder un general ambicioso, Constantino, que traslada la capital de Roma a Bizancio, a partir de entonces, se llamará Constantinopla. Es la salvación de la cultura occidental, pues Roma y su cultura caerá en poder de los bárbaros. Más próxima a las fronteras, Constantinopla sabrá contener mejor los asaltos de los pueblos ribereños del Danubio y oponerse a los ambiciosos invasores persas.¹⁷¹

Los acróbatas llegaron a ser proscritos e intentaron encontrar refugio en el medio Oriente. En 509 el emperador Justiniano promulgó una ley, autorizando las viejas costumbres, y lo hizo precisamente porque su mujer la emperatriz Teodora era la hija de un domador de osos e incluso ella misma domaba ocas salvajes, antes de su matrimonio.¹⁷² Algunos cronistas sostienen que Teodora ejerció de acróbata de circo en África y según la narración de Procopio pudo ser actriz y prostituta, su padre fue guardián de osos de los verdes, una de las dos facciones de las carreras de carros, y su padrastro lo fue de los azules, que representaba a la nobleza.¹⁷³

Cuando el emperador cristiano Justiniano I cerró todos los lugares de entretenimiento en Bizancio alrededor del año 530, el arte del teatro se llevó a la calle. Numerosos acróbatas participaron en las fiestas del medio oriente.

El historiador Nicéphoro Gregorio describe el trabajo de una *troupe* que venía de Egipto en 1295, y se instaló en Constantinopla. Formada por cuarenta artistas, esta troupe utilizó los mástiles de un navío, los cuales se fijaban al suelo y entre los que se tendía un cable, lo que permitía realizar el trabajo de funambulista.

¹⁷¹ Cerpa, J. A., 2013, *El imperio bizantino*,
<http://www.historiayarqueologia.com/profiles/blogs/el-imperio-bizantino> 21/11/2014 21:08

¹⁷² Mauclair D., op. Cit., p. 40

¹⁷³ Curiosidades de Teodora 21/11/2014 20:19
<http://socialesporuntubo.wordpress.com/otros-elementos-historicos/curiosidades/curiosidades-de-teodora/> Curiosidades de Teodora

Los ejercicios son reseñables por la temeridad pero al final de la gira, la troupe no contaba con más de veinte miembros, debido a que las caídas mortales, donde los niños son las principales víctimas, eran frecuentes.

Los artistas de la gran ruta son llamados Egipcios, de la misma forma cómo se denominaran más tarde a los gitanos con el título de duques del pequeño Egipto.

Justo en el renacimiento, los bailarines de cable, saltadores y Hércules adoptaron el sobrenombre de Turcos.

Es también de Oriente que por medio de las cruzadas, vendrán los bufones. Esta tradición de los bufones será muy floreciente en la corte del gran Khan en Mongolia, el Badartchi, a menudo enano o deforme, tenía el poder de burlarse de los monarcas y de los jefes de tribus.

El comercio de Europa se organizó alrededor de las grandes Ferias desde la época Carolingia tanto en Inglaterra, en Alemania, en Italia, como en Francia y en Rusia, como es el caso de la ciudad de Nijni-Novgorod. Los comerciantes, los aventureros y los acróbatas crearán itinerarios comunes, a fin de alcanzar los grandes centros de actividades comerciales. Conocedores de los mismos peligros, tendrán los mismos objetivos y se van a reagrupar y a menudo entremezclarán sus actividades. La palabra banquista y banquero tienen el mismo origen. El banco en el cual se realiza el comercio del dinero es el mismo en el artista que se eleva por encima para montar sus números, entre las transacciones. En cuanto a la palabra *saltimbanco* designa a la vez al que salta desde el banco, haciendo acrobacias, pero también *satire in banco* el que se sube al banco para vender falsos ungüentos y medicamentos. Los banquistas venden igualmente las reliquias y las imágenes santas de las cuales los sacerdotes tenían el comercio exclusivo.¹⁷⁴

En el hipódromo, que fue ampliado repetidas veces, se celebraban al principio carreras de caballos, luego espectáculos de caza, demostraciones de acróbatas y celebraciones religiosas¹⁷⁵

Es curioso observar que las personas que dieron origen al sistema y al poder económico actual compartían comida y asiento con los acróbatas de aquella época.

¹⁷⁴ Mauclair, D., op. Cit., pp. 51-53

¹⁷⁵ Cerpa, J. A., op. Cit., p.1

III. 3.6. Iberia

Se incluye este breve epígrafe para dejar constancia de que en las antiguas culturas de la península Ibérica también se realizaban actividades acrobáticas. Existen restos arqueológicos en la península Ibérica como es el caso del acróbata de Osuna, un altorrelieve de piedra caliza que nos refleja a un hombre en actitud acrobática que se cree interpretaba algún papel en algún juego o rito funerario. El Acróbata de Osuna, de la época Íbera, data de finales del siglo II a. C., es un altorrelieve de 78 centímetros de altura, de estilo ibero de la Edad del Hierro II,



que formaba parte de un monumento funerario, concretamente fue esculpido por el pueblo turdetano, y fue encontrada en la localidad de Osuna, Provincia de Sevilla, (Andalucía), en el yacimiento arqueológico de la antigua ciudad ibérica de Urso.

La escultura está expuesta en el Museo Arqueológico Nacional de España, en Madrid, junto a diversas esculturas del periodo ibérico.¹⁷⁶ Esta representación plantea similitudes con figuras similares de la cultura griega y mesoamericana.

Fig. nº 35: Acróbata de Osuna¹⁷⁷ En la ciudad ibérica de Urso, durante las guerras entre Pompeyo y César, se levantó una muralla en la que se reaprovecharon sillares con relieves escultóricos pertenecientes a diversos conjuntos de distinta cronología, procedentes de la necrópolis ibérica. Dichos relieves formaban parte de monumentos funerario-religiosos tipo Heroon, relacionados con el culto al fundador de una estirpe. Este sillar pertenece al conjunto más moderno de un monumento. Las escenas están esculpidas casi en bulto redondo y la iconografía se ciñe a temas militares y circenses, en los que se aprecia la influencia romana, sobre todo en la indumentaria. En el monumento se representan batallas entre grupos rivales, diferenciados por sus vestimentas, en las que habría participado el difunto al que se ensalzaba.¹⁷⁸

¹⁷⁶ *Acróbata de Osuna* ,

http://es.wikipedia.org/wiki/Acr%C3%B3bata_de_Osuna 20/10/2012 18:40

¹⁷⁷ Fuente: Museo arqueológico nacional

¹⁷⁸ Acróbata de Osuna, <http://www.europeana.eu/portal/record/> 1/12/2013 14:00

III.4. Edad Media

Evolución histórica de la acrobacia escénica										
	Edad Media			Edad Moderna desde 1453 o 1492 Renacimiento Siglo XV	Edad Moderna Barroco		siglo XVIII	Edad Contemporánea		
	Alta Edad Media Siglos V-X	Baja Edad Media						siglo XIX	siglo XX	siglo XXI
		Plena Edad Media Siglos XI-XIII	Crisis Siglo XIV							

Cuadro nº 3: Edad Media

Durante este período según Jacques Ulman “*el poder de la iglesia prohibía ejercicios corporales que tuvieran como fin la salud del cuerpo.*”¹⁷⁹

Desaparecerán los espectáculos atléticos de la gimnasia profesional de Grecia y Roma, sin embargo Miguel Vicent, expone que las actividades físicas de tipo lúdico conocieron un desarrollo extraordinario, por lo que en este período histórico será más fácil hablar de acrobacia, que de gimnástica”.¹⁸⁰

La Gimnástica se convirtió en patrimonio de los volatineros y funámbulos que se sirvieron de él como medio de vivir, divirtiendo al público en las Calles y teatros. Tras la decadencia de las civilizaciones antiguas, principalmente las occidentales, las artes corporales se “eclipsaron”, perdiendo su interés entre la población.

¹⁷⁹ Ulmann, J., 1982, *De la gymnastique aux sports modernes. Histoire des doctrines de l’éducation physique*. Vrin, Paris, pp. 85-88 en Brozas, M. P. op. Cit., p. 22

¹⁸⁰ Vicente, M., 2000, *El juego en el Medievo* en Blanco, S. VII simposium Historia de la Educación Física. Univ. de Salamanca, Salamanca, en Brozas, M. P., op. Cit., p. 23

Capítulo III: *Evolución histórica de la acrobacia escénica en la cultura Mediterránea y Europea*

También en la Edad Media, danza y muerte se asocian y la danza macabra representa el poder absoluto que tiene la muerte sobre la vida del hombre” y encuentra sus prototipos en las danzas de esqueletos de la antigüedad grecorromana.¹⁸¹

Villarín García relata la entrada de artistas titiriteros, acróbata, “jugadores de manos”, amaestradores de animales, en fin, de las primeras personas que dieron origen al circo español, a partir del año 1100 provenientes del norte de Europa. Según este autor, la simplicidad de la vida en el pueblo y en las pequeñas villas, provocaba el “asombro” con las performances de estos artistas itinerantes. Estos itinerarios, se asemejan con los “circuitos” de festivales y concursos circenses que existen en la actualidad europea.¹⁸²

Maurice Lever relata hablando sobre la historia del mimo que:

“La Edad media tendió la noche sobre este arte (mimo), en tanto que la iglesia, metió la mano en el teatro. Éste debe revestirse en adelante de la devoción y convertirse en ceremonia sagrada. Se convierte en un monopolio de las cofradías religiosas que no admiten en sus tablados sino los misterios sacados de las escrituras o las vidas de los santos.

Teatro oficial pues, destilando con buena conciencia el evangelio y el aburrimiento, aun así, de un tiempo a otro, se estalla una obra de genio.

Afortunadamente, están los funámbulos, los saltimbanquis, los equilibristas de cuerda, los juglares como se les llamaba, pues este término juglar se aplicaba a todas las cosas a la vez, así como a la música, a la poesía y a la danza.”¹⁸³

Esta cita aporta una clara sensación sobre la opresión de la iglesia durante la Edad Media hacia cualquier tipo de espectáculo cuyo contenido no fuese de tipo religioso, y define el término juglar asemejándolo a un actor polivalente que era acróbata, bailarín, músico y poeta a la vez.

¹⁸¹ Markessinis, A, op. Cit., p. 57

¹⁸² Villarín García J., 1979, *El circo. Enciclopedia del mayor espectáculo del mundo*. Madrid, Nova, p. 142

¹⁸³ Lever, M., 1993, *Historia de la mima* Revista Máscara año 3 nº 13-14 Abril p. 18

III. 4.1. *Acróbatas en la Edad Media.*

Según P. y S. el paso de los histriones o acróbatas romanos al batteleur ¹⁸⁴ medieval no está muy claro y delimitado, lo que además, deja constancia la historia reciente de la acrobacia:

Se han conservado relativamente pocos vestigios sobre el paso de la acrobacia a lo largo de los siglos, del nomadismo y del estatus marginal de sus prácticas.

Esta acrobacia nómada proviene de las zonas meridionales, de esta forma los malabaristas entraron progresivamente en las costumbres europeas medievales.



En la Edad media subsisten numerosos prejuicios: Es notable el hecho de que en este período histórico existe un rechazo al cuerpo. Esto fue debido a la falta de atención a las prácticas físicas a lo largo de los siglos que componen este período.

Los espectáculos populares de prácticas físicas, y los de los malabaristas constituyen el paradigma del siglo XIII, ya que conocen un cierto éxito. ¹⁸⁵

Figura 36: Acróbata y León ¹⁸⁶

Los malabaristas durante la Edad Media continuaron con las tradiciones acrobáticas heredadas de Roma. Los primeros acróbatas conocidos en Francia hicieron su aparición en 1237, en la boda de Robert d'Artois, durante el reinado de Luis IX.

Al final del siglo XIV el gremio de los juglares se dividió en dos clases distintas: los juglares y los volteadores o volatineros (*tumblers*). Estos últimos se dedicaban exclusivamente a los ejercicios de agilidad, a la exhibición de animales adiestrados, a los números cómicos y a bailar en la cuerda.

¹⁸⁴ Bateleur, del francés antiguo, baastel, bastel (material y torre de escamoteador, designa a los escamoteadores y los jugadores de pelotas (ancestros de los prestidigitadores) que tenían como especialidad las torres de agilidad y de passe-passe; se exhibían en las ferias y fiestas de la Edad media. Ya no se utiliza, salvo como arcaísmo y como connotación peyorativa en Zavatta, C. 2001, *Mots du cirque*, Paris, Belin, p. 45

¹⁸⁵ Pozzo, T., Studeny, C., *Malabaristas y acróbatas de la Edad Media al Renacimiento*, op. Cit., pp. 24-25

¹⁸⁶ Fuente: *Acróbatas y león*, 848 d. C., Iglesia de San Miguel de Lillo, relieve de la puerta de entrada, Asturias Oviedo <http://www.oronoz.com/muestra-fotostitulos> 22/11/2014 09:34

Capítulo III: *Evolución histórica de la acrobacia escénica en la cultura Mediterránea y Europea*

El arte de la danza sobre la cuerda es muy antiguo, los franceses lo patrocinaron porque veían en ella el maravilloso esfuerzo del genio humano.

Los más importantes bailarines de cuerda de aquella época venían de la India, estos artistas venían del Este, aunque enseñaban a aprendices durante su recorrido en los países por donde iban pasando. De acuerdo a un documento los bailarines de cuerda aparecen como muy pronto en 1327 durante una animación de un banquete de los reyes de Francia. Pero mucho antes fueron mencionados en sus poemas por los trovadores en las fiestas dadas por la nobleza o incluso en los monasterios. Desde el siglo XIV al XVI no se perdieron ninguna ceremonia pública, y eran llamados para mostrar sus talentos en las ceremonias reales.

Uno de los más extraordinarios ejemplos de la importancia de estos volatineros es haberlos encontrado en las anotaciones de la recepción de la reina Isabel de Baviera en París, en 1385 y verdaderamente, todas las crónicas del siglo XV están llenas de anécdotas sobre sus hazañas.¹⁸⁷

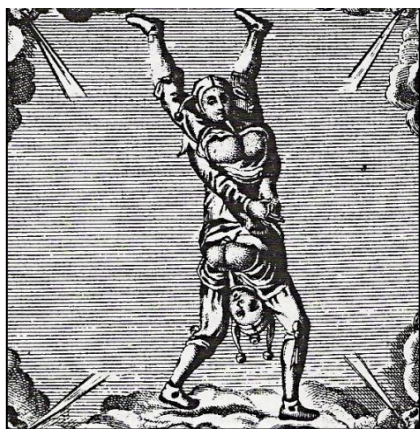
El historiador Frissard cita a un genovés que con motivo del matrimonio de Carlos IV e Isabel de Baviera en 1385, tendió una cuerda desde las torres de Notre Dame a la casa más elevada desde la que se veía el puente de Saint Michel. Justo en el momento en que la reina y su cortejo de damas de honor, pasaban por la calle de Notre Dame, el funámbulo salió del campanario de la catedral, y atravesó cantando sobre la cuerda toda la calle a lo largo. Comenzaba a atardecer, y llevaba una antorcha encendida en la mano para iluminar su marcha aérea. El interés que despertaban estas exhibiciones queda demostrado por el hecho de que este famoso historiador lo haya mencionado en su obra.¹⁸⁸

¹⁸⁷ Lacroix P., 2013, *Manners, Customs, and Dress during the Middle Ages and during the Renaissance period*, EE.UU., Skyhorse,

¹⁸⁸ Strehly, G., op. Cit., p. 29

III. 4.2. El juglar danzarín

Luis Bonilla. hablando de “*las Danzas medievales*” especifica de una forma muy



enriquecedora: “*Pero había un tipo de juglar danzarín que tenía más de acróbata que de músico o recitador; sus exhibiciones eran exclusivamente de danza acrobática, que, a veces, realizaba con un alarde de precisión entre espadas, y otras llegaba a colocarse cabeza abajo apoyado en sus manos, mientras trazaba movimientos con los pies en el aire.*”

Fig. 37: Acrobacia medieval ¹⁸⁹

Las viejas acrobacias de la antigüedad clásica vuelven así a exhibirse en los palacios o en las plazas de los pueblos por esos aventureros que solían guardar el ritmo creado por violines o flautas con mil cabriolas; hacen “el puente” o caminan sobre las manos rítmicamente, para hacer del baile más bien una exhibición de destreza gimnástica, muy cerca de las habilidades de bufones y saltarines, tan al gusto de la Edad media. ¹⁹⁰

Los juglares hacen referencia a cantores, pero también a saltimbanquis, lanzadores de cuchillos, equilibristas, domadores, etc.

Los escasos datos obtenidos sobre la acrobacia en la Edad Media nos orientan hacia una doble asociación de la acrobacia con el nomadismo y con un estatus marginal, ello asociado a una emigración de los acróbata y sus prácticas desde el Este y el Sur hacia el centro de Europa. ¹⁹¹

¹⁸⁹ Fuente: Pozzo, T. y Studeny , op. Cit., p. 26

¹⁹⁰ Bonilla, L., op. Cit., p. 123

¹⁹¹ Brozas Polo, M. P., *El desarrollo de la acrobacia nómada en Europa*, op. Cit., p. 24

III. 4.3. Profesiones medievales relacionadas con la acrobacia

A partir de los datos del diccionario histórico de Franklin ¹⁹², Brozas distingue las siguientes profesiones relacionadas con la acrobacia en la Edad Media:

“Acróbata: camina sobre las manos,

Dislocado: Moviliza su cuerpo en todos los sentidos,

Equilibrista: Se mantiene o mantiene objetos en equilibrio,

Funambulista: Equilibrista sobre cable elevado,

Hércules: Torres de fuerza,

Saltador: Salta con o sin trampolín,

Saltimbanqui: Salta sobre bancos,

Bastonista: Malabarista de bastones.”

Fueron múltiples las variedades relacionadas con la Acrobacia que se fueron creando a partir del siglo XIII. La Iglesia reprobaba esas profesiones acrobáticas; sin embargo, las toleraba, como lo hacía con las danzas que se realizaban en las fiestas religiosas. ¹⁹³

III. 4.4. Iconografía acrobática en la Edad Media



Las figuras que se encuentran en los capiteles evocan prácticas usuales y supervivencias de ritos antiguos. El valor de la acrobacia en esta época queda patente en la iconografía medieval. Las esculturas de los capiteles muestran el valor otorgado a los movimientos de ascensión y de caída e incluso a las torres de acróbatas. El juego representativo de binomios entre cuerpos derechos/cuerpos invertidos sugiere las oposiciones fundamentales dios/diablo, vida/muerte, etc. ¹⁹⁴

Figura 38: portada románica con acróbatas ¹⁹⁵

¹⁹² Franklin, A. 1906. *Dictionnaire historique des arts, métiers et professions exercés dans Paris depuis le XIII siècle*. H. Welter, en Brozas, M. P., op. Cit., p. 24

¹⁹³ Brozas, M. P. *ibid.* p. 24

¹⁹⁴ Pozzo y Studenny, op. Cit., p. 25 citado por Brozas, M. P., op. Cit., p. 25

¹⁹⁵ Fuente: Portada iglesia romanica Covet Lerida, relieve de los acróbatas.

A este respecto, se conservan miniaturas de los siglos X y XI de juglares que actuaban en las ferias y en las rutas de peregrinaje, practicaban la danza del Fulard y la danza de campanilla. La permanencia de una función religiosa de la acrobacia se confirma en uno de los versos de “Milagros de Notre Dame” del siglo XIV en los que el juglar monje dedica sus piruetas a la Virgen.¹⁹⁶

Markessinis apoyándose en ilustraciones medievales expone que la danza de



Salomé pudo tener un carácter acrobático:

*“El carácter erótico de la danza de Salomé no está históricamente comprobado. No sólo hay que considerar que Salomé no era más que una niña, sino que en varias ilustraciones medievales de este episodio, se ve a la joven en posiciones acrobáticas o colocada cabeza abajo según práctica usual de las bailarinas de la época.”*¹⁹⁷

Figura 39: Capitel con bailarina acróbata¹⁹⁸

Maurice Lever dice que para ver la verdadera pantomima, de la que los italianos hacían menos y menos uso a medida que se afrancesaban, era necesario regresar a la feria de Saint Germain o a la feria de Saint Laurent. Allí se mezclaba familiarmente con las proezas de los saltimbanquis, bailarines de cuerda, manipuladores, saltadores, equilibristas que se encontraban en los períodos autorizados. Del 3 de febrero al Domingo de Ramos en la feria de Saint – Germain, del 1 de Julio al 30 de Septiembre en la de Saint Laurent, las salas de espectáculos y las de las barracas de feria presentaban, ante un público en su mayoría popular, un repertorio de extrema diversidad.¹⁹⁹

La Discriminación social de los acróbatas se acentuó con la llegada de inmigrantes acróbatas, no obstante se importaron e integraron nuevas técnicas y conocimientos.

<http://www.oronoz.com/muestrafotostitulos>. 22/11/2014 09:34

¹⁹⁶ Dufrière, Thierry 1997 *Acrobate mime parfait, l’artiste en figure libre*. Museos de la Ville de Paris, 4, citado por Brozas, M. P., *ibid.*, p. 26.

¹⁹⁷ Markessinis, A., *op. Cit.*, p. 19-20

¹⁹⁸ Fuente: capitel figurado, representación de bailarina acróbata Agüero Huesca iglesia de Santiago, s. XII/XIII, <http://www.oronoz.com/muestrafotostitulos>. 22/11/2014 09:34

¹⁹⁹ Lever, M., 1993, *Historia de la mima*, Revista Máscara año 3, nº 13-14, abril-julio 1993, p. 18

III.5. El Renacimiento

Evolución histórica de la acrobacia escénica									
Edad Media			Edad Moderna desde 1453 o 1492 Renacimiento Siglo XV	Edad Moderna Barroco		siglo XVIII	Edad Contemporánea		
Alta Edad Media Siglos V-X	Baja Edad Media			siglo XVI	siglo XVII		siglo XIX	siglo XX	siglo XXI
	Plena Edad Media Siglos XI-XIII	Crisis Siglo XIV							

Cuadro nº 4: Renacimiento

III.5.1. La acrobacia en el Renacimiento

La consideración de la gimnástica como ciencia durante el Renacimiento, tal como se interpretaba en la teoría de Galeno, se rebate desde posturas médico-humanistas, como la de Jerónimo Mercurial, que inspirándose en él, escribió *De Arte Gimnástica*, cuyo planteamiento considera la gimnástica como un arte voluntario que implica una práctica. En 1580 Marsilio Cagnati en “*De sanitate tuenda*” identifica los conceptos de ejercicio y gimnástica con los movimientos cuyo su objetivo es salvaguardar la salud ²⁰⁰

Fue en el Renacimiento, cuando los artistas circenses volvieron a tomar los pueblos, las calles de muchos países europeos, ampliando el status social de dicha cultura.

²⁰⁰ Álvarez del Palacio, E., 1996, *Cristóbal Méndez. Libro del ejercicio corporal y de sus provechos*. León, Universidad de León, p. 127 en Brozas, M. P., op. Cit., p. 27-28

Capítulo III: *Evolución histórica de la acrobacia escénica en la cultura Mediterránea y Europea*

De acuerdo con Soares, la acrobacia durante el Renacimiento “sacaba a los habitantes de las ciudades de las rutinas duales del trabajo y el descanso”, buscando encantar y entretener al público. Era un arte del entretenimiento.²⁰¹

En el Renacimiento se retoma la misma idea del simbolismo circular adjudicando seis radios a la rueda de la vida humana y ocho a la de los dioses. La idea de hombre realizado aparece en distintas simbolizaciones de acróbatas en los que la cabeza se une a los pies, como es el caso del acróbata de Vézelay,²⁰²

Durante la Edad media y el Renacimiento se desarrollaron en Francia diversas actividades de corte acrobático: caballo con arcos y de volteo, danzas, proezas acrobáticas heredadas de los Sarracenos. Predominan las exhibiciones artísticas en plazas y ferias y se produce cierta integración de los acróbatas en la corte.²⁰³

En este período las "troupe de saltimbanquis", ya incluían en sus espectáculos la música, el baile, los cuentos populares, las narraciones épicas, los títeres, además de las habilidades clásicas como la acrobacia y los malabares.²⁰⁴

Según Annie Fratellini en este momento imperaba una forma “libre” de exploración de las posibilidades corporales²⁰⁵.

En muchos pueblos se llegaba a acoger a los artistas itinerantes, ofreciéndoles un lugar para presentar sus espectáculos. De forma lenta, pero sólida, se formalizaron itinerarios que solían recorrer miles de artistas durante todo el año.

Beatriz Seibel cuenta que: *“A partir del renacimiento, existen en Europa constancia de las modalidades trashumantes, su arte está documentado y surgen los nombres de familias que continúan actuando hasta hoy a través de sus descendientes. Entre los artistas circenses, las antiguas familias constituyen la nobleza y una aristocracia indiscutida. El caso de los Chiarini, la mayor dinastía italiana del circo aparece por primera vez en Francia en 1580 en la feria de Saint Laurent con equilibristas de cuerda y marionetistas...”*²⁰⁶

²⁰¹ Soares, C., 2001, *Acrobacias e Acrobatas: Anotações para um estudo do corpo*, Campinas, Ed. Autores Associados, pp. 33-41,.

²⁰² Calmels D., 2000, *El libro de los pies. Memoriales de un cuerpo fragmentado*, en Brozas, M. P., op. Cit., p. 15

²⁰³ Brozas, M. P., op. Cit., p. 43

²⁰⁴ De Blas, X. y Mateu, M., 2000, *El circo y la expresión corporal*, VI Jornadas Provinciales de Educación Física, Centro de Profesores y de Recursos de Calatayud.

²⁰⁵ Fratellini, A.1988, Congreso Internacional Unesco, p. 27

²⁰⁶ Seibel, Beatriz, op. Cit., p.12

III.5.2. Los bailarines de cuerda

En el libro *hechos y buenas maneras de los gentiles del rey Carlos V* de Christine de Pisan, queda constancia de la aparición de bailarines de cuerda en la ceremonia de recepción en París de Carlos VI e Isabel de Baviera.

El cronista de Carlos XII, Jean D'Art cuenta una hazaña significativa, durante una actuación con ocasión de los funerales del Duque Pierre de Bourbon celebrados en Moulins en presencia del rey y de toda la corte en el mes de Octubre de 1503. Entre otras actuaciones hubo una en la que un bailarín de cuerda alemán llamado Georges Menustre, hombre muy joven, tendió una fina cuerda desde la parte más alta de la torre del castillo de Macon hasta las ventanas de la aguja de la iglesia de los Jacobitas, la distancia al suelo era de 25 brazadas y la distancia entre los anclajes 250 pasos. Durante dos tardes sucesivas caminó a lo largo del cable y en la segunda ocasión cuando empezó desde la torre del castillo su hazaña fue presenciada por el rey y por las 300 personas de abajo. Realizo una serie de trucos gráciles como bailar una danza grotesca al son de la música agarrándose a la cuerda por los pies y con los dientes, aunque lo más extraño y maravilloso era, que esas hazañas no se habían realizado jamás.

Otra bailarina realizó un nuevo recorrido cortando alcaparras, realizando saltos mortales e interpretando con agilidad varias danzas peculiares. Esa fue su manera de celebrar un funeral.

Mathieu de Coucy, historiador durante el reinado de Carlos VII, relató algunos detalles curiosos respecto a una actuación que tuvo lugar en Milán y que dejó atónita a toda Europa. El Duque de Milán ordeno tender una cuerda que cruzaba su palacio, a ciento cincuenta pies del suelo y a una distancia igual, un portugués se subió a la cuerda y camino a lo largo de ella, desplazándose hacia delante y hacia atrás y bailando al sonido del tambor. Se colgó de la cuerda cabeza abajo y realizó toda una serie de ejercicios. Las mujeres que lo observaban no podían mantener la mirada en la cuerda por miedo a que el acróbata se desequilibrara, se cayese y se matase.²⁰⁷

²⁰⁷ Paul Lacroix 2013, *Manners, Customs, and Dress during the Middle Ages and during the Renaissance period*, EE.UU. Skyhorse,

En la coronación de Eduardo VI, rey de Inglaterra, en 1547 tuvo lugar un espectáculo, en el cual tendieron una cuerda desde la aguja de la catedral de Saint Paul, en la ciudad de Londres hasta el suelo. En el momento en el que el Rey apareció, el saltimbanqui, un aragonés, se tumbó sobre el vientre, con la cabeza por delante, las piernas extendidas en cruz y se dejó deslizar de arriba abajo con la rapidez de una flecha. Llegó al suelo, besó los pies del rey, y después volvió a subir hasta medio camino de la cuerda y se puso a ejecutar saltos y otros difíciles movimientos. Entre otros, ató una cuerda a la que le sostenía y se suspendió de ella por los pies cabeza abajo.²⁰⁸

Estos acróbatas realizaban, en los mercados y en las ferias, verdaderas pantomimas sobre la cuerda. En el libro de *Hechos y buenas maneras del rey sabio Carlos V* de Christine de Pizan, libro IV, capítulo XX, se lee en el pasaje siguiente: Un hombre que estuvo en París en los tiempos del rey Carlos, tenía una maestría tan maravillosa, que realizaba variadas evoluciones por encima y por debajo de la cuerda que podría decirse que parecía una cosa imposible, ya que llegó a tender la cuerda desde las torres de Notre Dame hasta el Palacio e incluso más lejos, y por encima de esta cuerda hacía juegos con la pértiga hasta el punto que parecía que volaba, de ahí que lo llamaran “*el volador*”. Una de las veces se deslizó bruscamente por la cuerda, se cayó y se aplastó contra el suelo.

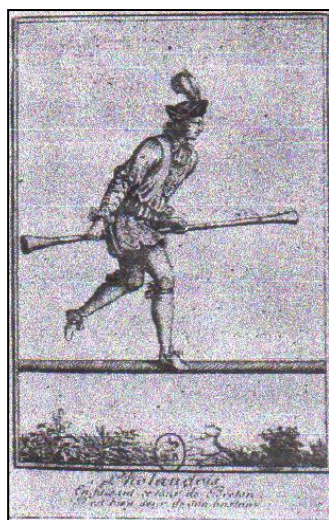
Existe constancia de la presencia de bailarines de cuerda en la recepción en París de Carlos VI e Isabel de Baviera. En los anales del rey Luis XII se habla de un célebre funambulista, Georges Menestre, que actuó con ocasión de los funerales del Duque Pierre de Bourbon en Moulins en 1503. Este acróbata tendió una cuerda a 25 alturas (Toises)²⁰⁹ y realizó múltiples gentilezas así como danzas bajas, saltos, brincos y moriscas.²¹⁰

En el siglo XV y XVI se citan a dos bailarines de cuerda muy famosos llamados el genovés y el portugués, ya que ese era su país de origen según el Señor de Coucy, los cuales tuvieron un gran éxito en Francia.

²⁰⁸ Strehly, G. op. Cit., p. 29

²⁰⁹ Toises: Talla en García-Pelayo y Gross, R. op.cit, p. 676, Menil habla de talla ya que una altura en acrobacia se considera el cuerpo de un hombre.

²¹⁰ Deonna, W, op. Cit., p. 84.



En Italia tuvo mucho éxito este tipo de espectáculo, como se puede observar en un antiguo grabado en 1536. Este arte del equilibrio sobre cuerda comenzó a extenderse y se convirtió en un espectáculo habitual. En 1560 se le permite a los bailarines de cuerda actuar solamente en las ferias de Saint-Laurent y Saint-Gervais. Los Turcos, Ingleses, chinos y holandeses fueron los bailarines de cuerda más extraordinarios. Bonnard legó una curiosa serie de grabados que representan bailarines de cuerda holandeses.²¹¹

Figura nº 40: Bailarín de cuerda holandés²¹²

Desde siglo XV al XVI se habla de dos bailarines de cuerda muy famosos llamados el Genovés y el Portugués, atendiendo a sus países de origen, según el Señor M. de Coucy Tuvieron mucho éxito en Francia.

Este arte del funambulismo comenzó a expandirse y se convirtió en un espectáculo vulgar. En 1560 se permiten las actuaciones de los bailarines de cuerda en las ferias de San Lorenzo y San Gervasio. En esta época apareció un Turco con una agilidad maravillosa. Los turcos, los ingleses, los chinos, los ingleses, fueron los mejores bailarines de cuerda.

Bonnard legó una serie de estampas curiosas que representan a bailarines de cuerda holandeses.²¹³

En los siglos XVI y XVII, cuando el teatro profano se separa de los misterios y de las pasiones medievales se institucionaliza y se convierte en literario, los espectáculos de “bateleurs” en las ferias contribuyen a la vivencia popular de la acrobacia. A finales de la Edad Media el arte de la acrobacia, denominado entonces mayoritariamente funambulismo se extiende y comienza a convertirse en espectáculo vulgar.

Así, en 1560 en Francia se restringen por Ley las actuaciones de los acróbatas y sólo se pueden exhibir en las ferias de San Lorenzo y San Gervasio.

²¹¹ Christine de Pisan, 1404, *Libro de hechos y buenas maneras de los gentiles del rey Carlos V*, libro IV, capítulo XX

²¹² Fuente: Colección Bonard, Biblioteca Nacional de Francia en Menil F. de, p. 336

²¹³ Menil, F. de, op. Cit., pp. 334-336

Según las crónicas, Ivan el terrible en 1547 con ocasión de su boda, ordeno la movilización de 800 banquistas domadores de osos desde el alto Volga para que actuaran durante la celebración de su matrimonio en Nijni-Novgorod.²¹⁴

III. 5.3. *La Comedia del Arte*

Por su relación con la acrobacia dentro del marco teatral resulta imprescindible dedicarle un breve epígrafe a este género, y aunque perduró a lo largo del barroco la situamos en el Renacimiento, ya que existió una Comedia del Arte prebarroca.

Guido Davico Bonino expone: *“la primera noticia que tenemos de la existencia*



de cómicos de la comedia del arte en España se remonta a 1538, fecha en que, según parece una compañía italiana a las órdenes de <<Il Mutio>> participó en las festividades del Corpus Christi en Sevilla; esta fecha es anterior a la formación de la primera compañía regular de cómicos italianos inscrita mediante acta notarial, en Padua, en el mes de Febrero de 1545, lo que equivaldría a decir, si somos rigurosos con las fechas, que la Comedia del Arte nace antes en España que en Italia.”²¹⁵

Figura nº 41: Tiepolo: “acróbata” 1790²¹⁶

Ana I. Fernández Balbuena, profesora de la Resad de Madrid expone que: *“Junto a las famosas compañías organizadas de Comedia del Arte existió toda una extensa cultura adyacente: actores de a pie (buffoni) y autores-actores semiprofesionales en la Venecia de principios del siglo XVI; charlatanes que precedieron a los actores profesionales en el uso mercenario del teatro; En origen son los artistas callejeros, tal como se conocen en el siglo XVI, los que van conformando el futuro oficio de los cómicos del Arte, con los que comparten*

²¹⁴ Mauclair, D. op. Cit., p. 57

²¹⁵ Davico , G. en Nicoll, A., 1977, *Prólogo, El mundo de Arlequín..* Barcelona. Ed. Barral, p. 8

²¹⁶ Fuente: Tiepolo, Acróbata 01/04/2012 14:24
<http://www.reproarte.com/shop/picture/default.aspx?i=11024&lang=3&m=T>

muchas destrezas, físicas, verbales, narrativas y de técnicas varias, como los conocimientos musicales, pero son siempre ellos mismos, jugando a entretener con ellas, no crean una ficción mimética, sino épica, o sea, narran generalmente en tercera persona. Los Cómicos del Arte, sin embargo, ponen las destrezas adquiridas al servicio de un tipo de personaje, que, aunque coincida de uno a otro argumento, reexpone siempre como índice mimético, representativo en sentido aristotélico, es decir, no narrado, como en el caso de los saltimbanquis y los cuenta historias. Precedentes, pues, de los cómicos.”²¹⁷

Nicoll Allardyce en *El mundo de Arlequín* compara: “No hay razón para considerarla de forma diferente, que por ejemplo, “*La tempestad de Stratford-upon-Avon*”, cuando Peter Brook introdujo en ella, justificadamente, muchas acrobacias y volteretas para los papeles de Stephano y Trinculo: la obra siguió siendo una obra y ese tipo de acrobacias debieron ser semejantes en las realizaciones de la *Commedia dell’Arte*.”²¹⁸

Jacques Lecoq en su libro *El cuerpo poético* aclara: “*En la comedia del arte el nivel del juego actoral ha de ser llevado al máximo, hasta la acrobacia. Sin embargo como es imposible permanecer siempre en el estadio extremo del sentimiento – no se puede morir o tener hambre permanentemente – el personaje se encuentra siempre arrastrado, brutalmente, de un sentimiento a otro.*”. Expone que en esta forma de teatro, está presente el aspecto acrobático, como siempre justificado por el drama. Cuando Pantalone, encolerizado, da un salto mortal hacia atrás, el público no debe decir: ¡Qué gran salto mortal!, sino ¡Qué cólera!. Para llegar a tal nivel de compromiso físico y justificar un gesto así, es necesaria una carga emocional extraordinaria y, por supuesto un perfecto dominio técnico del salto mortal.”²¹⁹

Jesús Jara expone que la *Commedia dell’Arte*, representa la más clara expresión de simbiosis entre mimos, Clowns, acróbatas, juglares, bailarines y demás especies del teatro popular.²²⁰

²¹⁷ Fernández, I., 2006, *La Comedia del Arte: materiales escénicos*, Madrid, Espiral /Fundamentos, p. 50

²¹⁸ Nicoll, A, op. Cit., p. 27

²¹⁹ Lecoq, J. op. Cit., pp. 170, 172

²²⁰ Jara, J. 2007 (5ª ed.) *El clown, navegante de las emociones*, Morón, Sevilla, Proexdra, p. 28

Antonio Fava muestra su radicalidad teatral: *La Commedia dell'Arte es teatro pleno, completo total e incluye todas las técnicas y disciplinas de las distintas formas de las artes del espectáculo.*²²¹

Gregorio Lambrazzi reescribe las palabras de Marmontel (S. XVIII) sobre el retrato de Arlequino y explica como realizaban cabriolas: *“El modelo de Arlequín es todo supleness y agilidad, con la gracia de un gato joven, todavía equipado con una grosería superficial que hace sus actuaciones más entretenidas. (..) Y finalmente hay una larga danza donde los movimientos son francamente acrobáticos, les gusta más hacer volteos que a un bailarín.*”²²²

A efectos de aclarar la implicación de la acrobacia en la Commedia dell'Arte, se expone una breve explicación didáctica sobre algunos movimientos acrobáticos que son realizables por los personajes masculinos en relación a su respectiva construcción física de cada personaje: *Capitano*: Su construcción abierta forma de por sí la posición de inicio de una rueda lateral. *Pulcinella*: El tener un hombro más elevado que el otro por su deformidad y estar cerca del suelo, le permite rodar sobre el hombro sin perder su construcción física. *Briguella*: Al incrementar su energía sus movimientos de brazos pueden provocarle realizar un Kasiol. *Pantalone*: Su construcción cerrada y su rigidez en el tren inferior le confieren cierta inestabilidad, que unido a su espalda redondeada y su bajo centro de gravedad le permiten rodar hacia delante y atrás, incluso su cólera le permite llegar a dar mortales de forma involuntaria. *Arlequino*: Su energía llevada al límite le permite realizar cualquier acrobacia, ya que tiene todas las cualidades. *Douttore*: Es un personaje pesante y ligero a la vez, su posición de cadera y su barriga le acolcha al rodar atrás sobre el hombro y rodar en secante con todo el cuerpo arqueado realizando una sardina atrás.²²³

²²¹ Fava, A., 2007, *La máscara cómica en la Commedia dell'Arte*, R. Emilia, Italia, ArscomicaA, p. 12

²²² Lambranzi, G., 2002, *Theatrical dancing*, Dover Ed., New York. EEUU. p.10

²²³ Alvarez de Toledo, J., 2010, Ejercicio práctico prueba acceso a la función pública a la especialidad de Acrobacia, ESAD Málaga.

III.6. El Barroco

Evolución histórica de la acrobacia escénica											
Edad Antigua		Edad Media			Renacimiento Siglo XV	Edad Moderna Barroco		Edad Moderna Hasta 1789 siglo XVIII	Edad Contemporánea		
		Alta Edad Media Siglos V-X	Baja Edad Media			siglo XVI	siglo XVII		siglo XIX	siglo XX	siglo XXI
			Plena Edad Media Siglos XI-XIII	Crisis Siglo XIV							

Cuadro nº 6: Barroco

III.6.1. La aparición y codificación de la Danza Clásica.

La Danza Clásica o Ballet surgió en la Italia del Renacimiento (1400-1600). Fue en Francia durante el reinado de Louis XIV, cuando surge la necesidad de la profesionalización y en 1661 se crea en Francia la primera escuela de danza: Académie Royale de la danse. En 1700, R. A. Feuillet publicó *Choréographie ou Art de noter la danse* donde por primera vez se reproduce la totalidad de los pasos codificados y se funda un primer conato de transliteración o notación de las figuras. En 1725 P. Rameau con su *Traité Maître a danser* perfeccionó toda la técnica hasta entonces planteada. Fueron de vital importancia de cara al nacimiento del Ballet Romántico las reformas actuadas por G. Magri con su “*Trattato teorico-practico di Ballo*” en 1779 proporcionando un repertorio intacto

de figuras y por J. G. Noverre con su tratado “*Lettre sur le ballets et les arts d'imitation*” donde da vida al Ballet de acción, el ballet pantomima. En 1713 se creó la segunda Academia Real, hoy conocida como la Opera de París.²²⁴

Felicien de Menil, expone que la acrobacia pervive tímidamente en los ballets de corte, así, como ejemplo, el acróbata Cordellin danza sobre cuerda en el ballet de las armas de Francia.²²⁵

En el siglo XVII se prohíbe a los acróbatas y bailarines de cuerda manifestarse en la vía pública restringiendo aún más sus actuaciones a la feria y ocasionalmente (1719) llegaron a prohibirse hasta los espectáculos feriantes.

En 1616 Luis XIV crea la Academia Real de la danza.

Francoise Noverre insiste en eliminar las cabriolas y las proezas técnicas para

mejorar el desarrollo del gesto expresivo, en su obra “*Cartas sobre las artes imitadoras y sobre la Danza*” publicada en 1803 en París, plantea las rivalidades y la complejidad de las relaciones entre la danza y el teatro, propone la Danza de acción que es el arte de emocionar con el gesto y no con el virtuosismo.

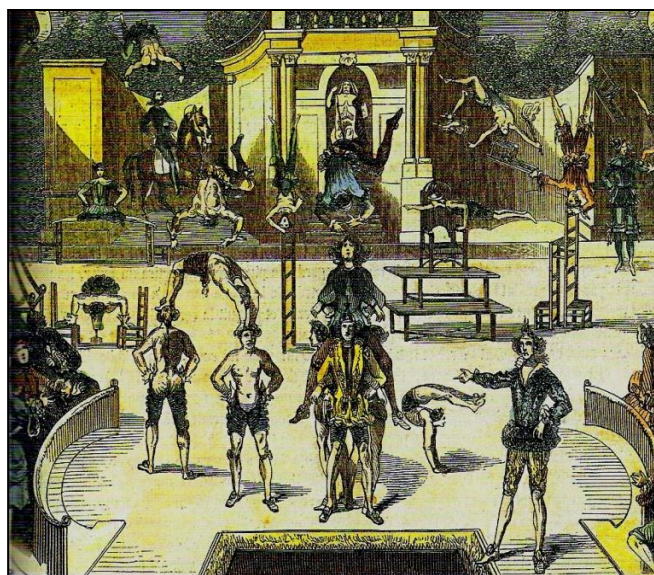


Figura nº 42: Teatro de los grandes bailarines del rey²²⁶

La relación de la acrobacia con la danza Clásica se puede interpretar como una relación de subordinación o inferioridad pero, simultáneamente surge un proceso de integración de los movimientos acrobáticos, se desarrolla una relación de absorción de determinadas técnicas acrobáticas.

Así, en el texto de recopilación y descripción de elementos de danza clásica de Guillot y Prudhommeau se describen como acrobacias los siguientes elementos:

²²⁴ <http://es.wikipedia.org/wiki/Ballet>

²²⁵ Menil, F. de, op. Cit., p. 336

²²⁶ Fuente: Un entreacto en el Teatro de Nicolet, Lámina, sobre el escenario el *Teatro de los grandes bailarines del Rey* en Jacob, P., op. Cit., p.35

Grand ecart, equilibrio con el pie en la mano, el puente, equilibrio sobre cabeza o manos, la voltereta adelante y atrás, la voltereta acrobática-paloma o remontado adelante-. La revoltereta -remontado atrás-, el flip-flap, el mortal adelante, la rueda lateral y la marcha sobre manos. Estos elementos se han utilizado bien para enriquecer el vocabulario coreográfico, bien para adoptar algún personaje que lo exigiera.²²⁷

El paso a dos (Adage pas de deux) nació del deseo de permitir a la bailarina ejecutar movimientos que no podía hacer sola. Por ejemplo, podía permanecer bastante tiempo sobre una punta o realizar un mayor n° de piruetas o mantenerse más tiempo elevada en un salto. El bailarín sujeta a la bailarina o bien esta se apoya de diferentes formas, se sienta o se cuelga del bailarín.²²⁸

En los grandes espectáculos así como en el repertorio técnico aparecerá un apartado destinado a la acrobacia, dos buenos ejemplos fueron El “Ballet comique” (1581) Y “La prospérité” (1641), donde dicen que Luis XIV se estrenó en él ejecutando un flic-flac en suelo.²²⁹

Lucía Silva confirma que “*La estructura del ballet clásico incluía acrobacia.*”²³⁰

III.6.2. Acrobacia barroca

La sociedad clásica consagró definitivamente el proceso de marginalización de los acróbatas. En el siglo XVII se prohíbe la exhibición pública de los acróbatas y las bailarines de cuerda. La presión social no hace más que excluir a los acróbatas. La relación danza/acrobacia (código versus proeza) reúne en parte la oposición estética entre lo clásico, el gusto de orden y el respeto a las reglas y el barroco, la audacia, fantasía e imaginación liberadas hasta el desorden.²³¹

La danza contribuye después de Luis XIII, a partir del siglo XVII, a la desvalorización de la acrobacia. El cuerpo del acróbata constituye desde entonces un repelente y el símbolo de una cultura desacreditada en oposición al gentil

²²⁷ Gullot, Genevieve y Prudhommeau, Germaine, 1974, *Gramática de la Danza clásica*, Hachette, Buenos Aires. pp.147-150

²²⁸ Gullot, G., op. Cit., pp. 196-199 en Brozas, M. P., op. Cit., pp. 28-32

²²⁹ Brozas, M. P., op. Cit.. 31

²³⁰ Silva, L., 1999, *Los Buenos viejos tiempos*. Tiempo de Danza n° 20, Buenos Aires, pp. 32-33

²³¹ Pozzo, T. y Studeny, C., op. Cit., p. 29.

vertical y digno, sin embargo, de una forma u otra permite su integración; en esa época se forman las primeras asociaciones y compañías estables de acróbatas y funambulistas, las que darán pronto origen a las compañías de acróbatas ecuestres



y dinastías de circo a través de las grandes ferias europeas.²³²

A finales del XVII y principios del XVIII la acrobacia comienza a dividirse y jerarquizarse: desde la acrobacia de suelo de saltimbanquis a formas más elaboradas en el seno de la Commedia Dell'Arte, hasta los acróbatas del Ballet.

Figura nº 43: Gustave Dore “Les Saltimbanques”²³³

III.6.3. Tuccaro

A finales del XVI, Archange Tuccaro (1536 - 1616), un célebre acróbata italiano, saltarín del rey Carlos IX, escribió en la corte francesa el primer tratado sobre saltadores y volatineros, un libro de 400 páginas sobre “saltos aéreos”, la que podríamos considerar la obra pionera de la acrobacia y su didáctica (descripción



de materiales y métodos) en nuestra cultura “*Tres diálogos del Ejercicio de saltar y voltear en el aire*”, *La rueda con el salto volteado atrás*” dedicada a Enrique VI, que se publicó en 1599.

Figura nº 44: Ejercicios de Tuccaro²³⁴

Este libro está muy ilustrado y describe las rutinas acrobáticas de suelo y aparatos. Tuccaro instruyó al rey Enrique III y fue apodado el “saltarín de la corte”. Se le

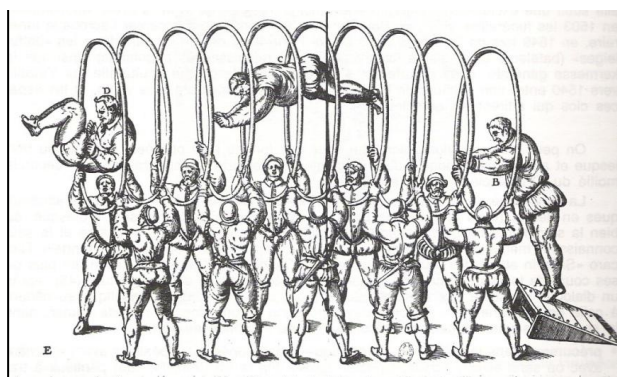
²³² Brozas, M.P., op. Cit., pp. 28-32

²³³ Fuente: *Les Saltimbanques* de Gustave Dore, 1874, Museo de Clermont-Ferrand 1874, Colección Musée d'Art Roger-Quilliot en CNPD, *Théâtre Aujourd'hui* nº 7, op. Cit., p. 99

²³⁴ Fuente: Imágenes de Archange Tuccaro, <https://www.google.es/search?q=Archange+Tuccaro> 22/11/ 2014 13:33

considera el padre de la metodología de la gimnasia y sus elementos acrobáticos continúan estando en las rutinas de suelo. Tuccaro fue contratado para enseñar el arte acrobático al emperador Maximiliano de Austria. De acuerdo al relato de un testigo presencial, cada vez que el monarca cometía una torpeza mientras realizaba una de sus volteretas en el aire, un joven saltimbanqui caía al suelo en su lugar. Debido a la poca habilidad natural de Maximiliano, los jóvenes acróbatas, con los huesos rotos, debían ser frecuentemente reemplazados.²³⁵ Archangelo Tuccaro, fue un culto italiano aficionado al arte gimnástico y a los ejercicios cubistas modernos, que prestó servicio al rey Carlos IX de Francia.

Carlos IX, amante de los ejercicios acrobáticos, fue alumno de Tuccaro y practicó sus saltos mortales que se extendieron por toda la Corte francesa, la profesionalidad gimnástica de Tuccaro quedó demostrada con la publicación de un tratado sobre acrobacia y funambulismo, que según Depping fue la primera “*gramática de este arte renovado de los griegos*”.²³⁶ Esta curiosa y excepcional obra, también debe ser considerada, en el ambiente que generó el período renacentista, como una propaganda del culto al cuerpo. Para Carl Diem, “*la obra, algo ampulosa y soberbia, contiene en su parte deportiva una buena visión sobre*



la enseñanza de la gimnasia”

²³⁷. El tratado de Tuccaro pudo situarse en el seno del humanismo práctico y tener la intención de adoctrinar al pueblo sobre los límites del perfeccionamiento corporal.²³⁸

Figura nº: Salto mortal adelante entre aros²³⁹

²³⁵ Historia de las ejercicios de suelo, http://www.gymmedia.com/ag/history/appa/floor/history_fx.htm 24/10/2012 10:53

²³⁶ Depping, 1886 p. 151 en Torreadella, X, op. Cit., pp. 2-3

²³⁷ Diem, C., 1966, *Historia de los deportes*, vol. I, Barcelona, Luis Caralt Editor. pp. 376-378

²³⁸ Torreadella X., 2013, *Del espectáculo acrobático a los primeros gimnasios modernos. una historia de las compañías gimnástico-acrobáticas en la primera mitad del siglo XIX*, Revista Aloma de Psicología, Ciències de l'Educació i de l'Esport, vol 31 nº 2, Barcelona, Universidad Ramon LLull,

²³⁹ Fuente: Tuccaro. Biblioteca Nacional de Paris en Pozzo, T. y Studeny, C., op. Cit., p. 28

III.7. Siglos XVIII y XIX

Evolución histórica de la acrobacia escénica									
Edad Media			Renacimiento Siglo XV	Edad Moderna Barroco		Edad Moderna hasta 1789 siglo XVIII	Edad Contemporánea		
Alta Edad Media Siglos V-X	Baja Edad Media			siglo XVI	siglo XVII		siglo XIX	siglo XX	siglo XXI
	Plena Edad Media Siglos XI-XIII	Crisis Siglo XIV							

Cuadro nº 6: Siglos XVIII y XIX



La evolución histórica de la acrobacia durante los siglos XVIII y XIX viene marcada principalmente por el nacimiento y evolución del circo moderno, el éxito de los bailarines de cuerda, la creación de las escuelas gimnásticas cuyo exponente fueron las exhibiciones gimnástico-acrobáticas colectivas y el establecimiento de las compañías acrobático – circenses.

Figura nº 46: Murillo s. XVIII

“En este período se producen una serie de cambios en la sociedad europea que determinarán la sistematización de las actividades acrobáticas y su progresiva especialización”.

Por un lado el nacimiento del circo moderno en el siglo XVIII permitió el desarrollo, la progresiva especialización y diversificación de nuevas técnicas acrobáticas y por otro la gestación y el desarrollo de las escuelas gimnásticas del siglo XIX institucionalizaron la gimnasia en el sistema educativo.

Al mismo tiempo se creó un proceso de deportización de las actividades acrobáticas.²⁴⁰

III.7.1. El nacimiento y evolución del circo moderno

La acrobacia constituye el lenguaje unificador del circo, un jinete, un equilibrista, un malabarista o un clown han aprendido los arcanos de la acrobacia, un poco como el boceto que es un preludio del cuadro. En la imagen de la complicidad que une el hombre al caballo, el gesto acrobático expresa su carácter milenario. La paternidad de la acrobacia se le atribuye comúnmente a los chinos, como creadores de posturas codificadas en una época donde los primeros acróbatas fueron los primeros cazadores. Un conjunto de habilidades enraizadas en actividades cotidianas donde la fuerza, la agilidad, la flexibilidad y la velocidad son imprescindibles para nutrirse y defenderse. La acrobacia, codificada en Asia, se va a transmitir al mundo occidental en la mayoría de los casos por medio de las migraciones zingaras a partir del siglo IX. Venidos de la India, esta población con sus múltiples oficios artísticos se instalaron en Europa hacia el siglo XV y fue entonces cuando coincidieron casualmente con las migraciones que dieron origen a varias dinastías circenses. Nutrido de influencias cruzadas, el acróbata de circo se ha creado en términos de sorpresa y asombro, habituado a las dislocaciones y a los estiramientos, el presentador feriante se incluye desde el siglo XVIII en la representación ecuestre del cartel de circo. Agilidad y elasticidad han permitido de esta manera a generaciones de saltimbanquis encontrar su lugar en la pista de circo y convertirse en otros símbolos junto a los jinetes. Así, los cuerpos arqueados del equilibrista y del contorsionista encuentran la resonancia exacta de sus exhibiciones a lo largo de su evolución histórica, hecho evidente si se

²⁴⁰ Brozas, M. P., op. Cit., p. 33

observan los antiguos bajo relieves chinos o egipcios o se asiste a un espectáculo en el serrín del circo actual.

Metafóricamente, en la mayor parte de las culturas occidentales, atendiendo a su maestría en los desequilibrios, el acróbata sugiere una reinversión del orden establecido, de las posiciones habituales, de las convenciones sociales. Las esculturas de los capiteles romanos no apuntan nada más que a mostrar un personaje capaz de superar las pruebas, el cuerpo arqueado por encima de los puñales. Sus diferentes proezas y posturas acrobáticas se multiplican por la diversidad de ejemplos de inestabilidad trascendental y por no darse por vencido.

En el curso de un número clásico, siempre hay un intervalo temporal frágil y fulgurante durante el cual el acróbata muestra una posición de dificultad, imposible de mantener durante cierto tiempo, es una situación crítica, que se resuelve igualmente con una recepción triunfante. Este descenso acertado es definitivo en el movimiento. El acróbata aparece entonces como la unión viva de un equilibrio crítico construido sobre el inconformismo, la irregularidad de las posturas, y la dinámica de su propio cuerpo. Capaz de dominar la dificultad, aparenta de esta forma un evidente símbolo de progreso.

En ausencia de pruebas formales que testifiquen prácticas acrobáticas en el continente africano, se atribuye la paternidad de los juegos corporales a los chinos. El desarrollo de la acrobacia se asocia con estas nociones guerreras y de supervivencia a la vez que le han permitido estructurarse en el curso de siglos de evolución.²⁴¹

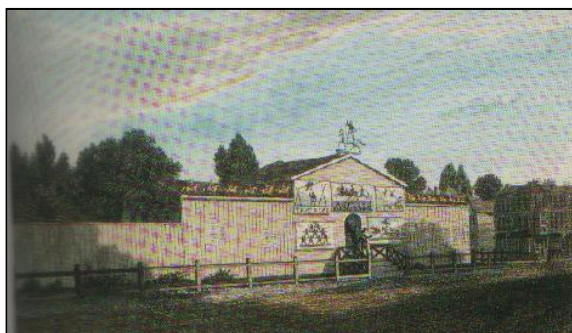
III.7.1.1. El nacimiento del circo moderno: Phillip Astley

Al final de la guerra de los siete años, un joven sargento mayor del XV regimiento de dragones de la caballería de Jorge III, Philip Astley, recientemente licenciado, asistió a un espectáculo ofrecido por la troupe ecuestre Price en un picadero situado al lado de la casa de la música de Sadler's Welles. Después de contemplar este espectáculo y gracias a sus aptitudes como jinete y sus conocimientos sobre volteo ecuestre, en 1768 alquiló, en el barrio londinense de Lambeth, los terrenos

²⁴¹ Jacob, P., op. Cit., pp. 44-45

de *Halfpenny Hatch*, donde realizó sus primeras representaciones, incluso creó un espectáculo de mayor calidad que el que había aplaudido anteriormente.

A algunos metros de allí, en 1770, Astley trazó una pista circular de 13 metros. ¡El circo moderno acababa de nacer! Esta pista circular respondía a una necesidad concreta. el volteo ecuestre implica la presencia de un hombre, que en el centro de



la circunferencia, va a vigilar, con la ayuda de un látigo, las evoluciones del caballo, de forma que la distancia ideal para guiar al caballo desde el centro corresponde a un radio medio de seis metros.

Figura nº 47: Escuela de equitación de Astley ²⁴²

El hecho de actuar en el interior de una pista circular ayuda al jinete a utilizar eficazmente la fuerza centrífuga para mantener estable el centro de gravedad al reinclinarse ligeramente hacia el interior del círculo. Philip Astley era consciente de que las exhibiciones en los picaderos militares no constituyen un espectáculo atractivo. Contrata entonces a los bailarines de cuerda y a los valerosos acróbatas. El sabe que, para no cansar al público sedentario, va a tener que viajar. La protección y la recomendación de Jorge III le va a permitir actuar delante de la



corte de Francia en Fontainebleau, y más tarde en 1774 da las primeras representaciones de su espectáculo en París, Astley presenta por primera vez en París un espectáculo de volteo, en las viejas Tullerías, en el picadero de Razade, antiguo jinete del rey de Cerdeña. ²⁴³

Figura nº 48: Anfiteatro de Astley's en 1807 ²⁴⁴

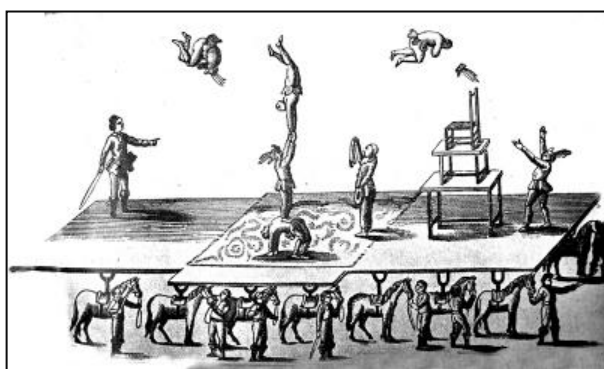
²⁴² Fuente: Lámina de William Capon, 1777, *Anfiteatro de Ashley en Londres*, en Jacob, P., op. Cit. p. 37

²⁴³ Mauclair, D. op. Cit., pp. 69-70

²⁴⁴ Fuente: Anfiteatro de Astley en 1808. Litografía inglesa coloreada en Vv. Aa., *Théâtre Aujourd'hui* nº 7, *Le cirque contemporain, La piste et la Scène*, op. Cit., p. 21

En 1782 alquila un terreno en Faubourg du Temple, dónde hará construir su anfiteatro, el primer circo parisino. Astley adorno con fuegos artificiales sus pantomimas gracias a Hengler, el Ruggieri inglés, que formo parte de la troupe de Astley y fue el responsable de la pirotecnia. Los fuegos artificiales adornaban a menudo el final de las pantomimas pero provocaban numerosos incendios.

Sus anfiteatros, la mayor parte de las veces contruidos en madera, serán a menudo destruidos por los incendios. La fianza de la construcción de las tribunas de la ceremonia fúnebre de la princesa de Gales, le permitirá cubrir su establecimiento. Él intuyó la necesidad de entrecortar las demostraciones ecuestres y de introducir las proezas de los acróbatas en estos intermedios paródicos.²⁴⁵ *“El modelo de espectáculo creado (o mejor dicho recreado), por*



*Astley, une los opuestos básicos de la teatralidad, lo cómico y lo dramático; asocia la pantomima y el payaso con la acrobacia, el equilibrio, las pruebas ecuestres y el adiestramiento de animales. Es la base del circo de hoy”*²⁴⁶

Figura nº 49: Phillip Astley's Horse Table²⁴⁷

Astley fue el primero en darse cuenta que para asegurarse la participación de los mejores artistas y las mejores troupes, debe darles trabajo todo el año. Londres, Dublín y Paris serán las ciudades que constituirán la gira . De esta forma no estará obligado a prolongar un espectáculo que pueda caer en la monotonía.

Hay que reconocer a Astley, aparte de la paternidad del circo moderno, una audacia extrema y un arte consumado para la diplomacia. El contaba con la protección de las más altas autoridades de Inglaterra y Francia. Jorge III, el Duque de York, el Príncipe de Gales y un protector como lord Hurlow que le salvaron de situaciones delicadas. Dotado de una gran imaginación, Astley fue el primero en utilizar serrín para secar la humedad provocada por las lluvias y en instalar una caja a la entrada de su anfiteatro suprimiendo así las colectas después del

²⁴⁵ Mauclair, D., op. Cit., pp. 69-70

²⁴⁶ Seibel, B., op. Cit., p. 14.

²⁴⁷ Fuente: Imágenes Astley. <https://www.google.es/search?q=Philip+Astley> 22/11/ 2014 13:20

espectáculo. Dio pruebas de un sentido agudo del marketing, creó diferentes precios de localidades, lo que le permitía acudir a la alta sociedad, al mismo tiempo que al público popular, a quienes sedujo creando el “paraíso”. Gestionó los precios a la carta reduciendo a la mitad los de la segunda sesión. Cuando la sala está completa, deja entrar libremente a los curiosos durante el último cuarto de hora.

A esto se añade un deseo permanente de mejorar sus escenarios. La totalidad de sus anfiteatros son cubiertos y utilizan la iluminación de lámparas, lo que le permite actuar dos veces por día. Sabe dosificar sus representaciones alternando las demostraciones ecuestres, las actuaciones de los acróbatas, las cogidas de los jinetes-Clowns, la doma de animales pequeños, las pantomimas y los hipodramas como el bravo cosaco.

El presentó a los mejores artistas: El payaso Billy Saunders, la amazona Angélica Chiarini, y a los personajes más singulares como el apicultor Daniel Wildman, cuyo papel será interpretado más tarde por Mme. Astley a quien su marido reservaba los mejores números, pero la vedette inigualable de sus espectáculos fue su apuesto hijo John, que conquistó todo París, incluso María Antonieta le regaló un medallón de diamantes al cual le llamo “mi rosa inglesa”, sobrenombre que utilizaron para la publicidad de John Astley.²⁴⁸

III.7.1.2. El circo Royal

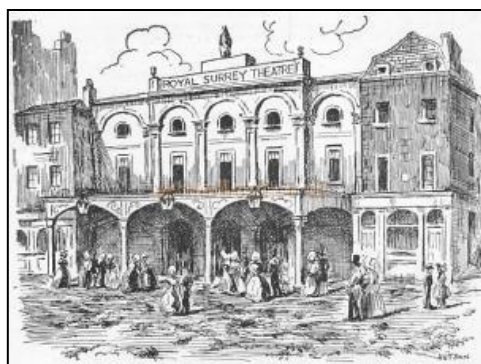


Figura nº 50: Circo Royal²⁴⁹

Astley tenía, en Londres, un serio competidor en la persona de Charles Hughes, uno de sus antiguos alumnos, que se aprovechó de la ausencia provisional de su jefe para lanzar el circo Royal, que tendrá una escena para la pantomima.

²⁴⁸ Mauclair, D., op. Cit., pp. 70-71

²⁴⁹ Fuente: Circo Royal <http://www.arthurlloyd.co.uk/surrey.htm> 26/11/2014 18:40

Mientras tanto, Charles Hughes comprendió que la competencia sería dura y prefirió tentar a la suerte en países que desconocían las artes de la pista, como Rusia, donde hará fortuna y obtendrá los favores de Catalina la grande que le nombrará jinete de la corte imperial.

III.7.1.3. *Evolución del circo en América*

Uno de sus alumnos, John Bill Rickets conquistó América, él fue el afortunado que reprodujo los espectáculos londinenses para el público de Filadelfia, abrirá el primer circo en Nueva York, visitará la costa Este y será el profesor de equitación del general Washington, que será su protector. Ricketts, que deseará volver a Inglaterra se embarcó en 1880, con su troupe y sus caballos y desapareció en un naufragio. Victor Pépin abrirá el primer circo en Broadway y Phillip Lailson creará en Philadelphia la primera parada americana.²⁵⁰

En la América de las primeras dos décadas del siglo XIX, el Circus de Pépin y Breschard, realizó giras desde Montreal a la Habana, construyendo teatros circenses en muchas de las ciudades que visitaron. Victor Pépin, un nativo Newyorkino fue el primer americano en construir un gran circo en los Estados Unidos.

Más tarde los establecimientos de Purdy, Welch & Co., y de van Amburgh dieron una



inmensa popularidad al circo en los Estados Unidos. En 1825 Joshuah Purdy Brown fue el primer propietario en utilizar una larga caravana de carpas para sus espectáculos circenses.

El pionero del circo Dan Rice fue probablemente el más famoso clown circense previo a la guerra civil.

Figura nº 51: Parada circense rodeada de carpas²⁵¹

El circo americano se revolucionó con P.T. Barnum & William Cameron Coup, quienes fundaron P. T. Barnum's Museum, Menagerie & Circus, una combinación itinerante de odiseas animales y humanas, la exhibición de humanos como freak show

²⁵⁰ Maclair, D., op. Cit., pp. 71-72

²⁵¹ Litografía de Gibson & Co., 1874

fue una de las invenciones Americanas. Coup fue también el primer empresario circense en utilizar trenes circenses para transportar el circo de una ciudad a otra.

En 1840 el jinete Thomas Cooke regresó a Inglaterra desde los Estados Unidos, trayendo con él una carpa circense y los circos itinerantes empezaron a hacerse populares en Gran Bretaña. El circo de William Batty's, como ejemplo, entre 1838 y 1840 viajó desde Newcastle a Edinburgh y desde allí a Portsmouth y Southampton.

Pablo Fanque, pasó a la historia como el único propietario negro de un circo ya que fundó uno de los más célebres circo itinerantes de la Inglaterra victoriana.

Tres importantes innovadores del circo fueron el Italiano Giuseppe Chiarini, el Francés Louis Soullier y Jacques Tourniaire, los cuales presentaron sus circos en América latina, Australia, el Sudeste Asiático, China, Sudáfrica y Rusia.

Soullier fue el primer propietario circense en presentar acróbatas chinos en un circo Europeo cuando volvió de sus viajes en 1866 y Tourniaire fue el primero en presentar el arte de la actuación en Ranga donde se hizo tremendamente popular.

Después de la muerte de Barnum su circo pasó a manos de James Anthony Bailey, que realizó su gira por Europa desde 1897 a 1902 como el mayor espectáculo del mundo de Barnum & Bailey, sus técnicas de gira incluían las carpas, los trenes circenses y la combinación de números circenses, exhibiciones zoológicas y los shows de rarezas. Este formato fue adoptado por los circos Europeos del siglo XX en sus giras. La influencia de los circos americanos trajo cambios considerables en las características del circo moderno.

En pistas demasiado grandes como para poder hablar y ser escuchado fácilmente, el tradicional diálogo cómico de los payasos pasó a tener un lugar menos relevante, al igual que los números ecuestres ya pasados de moda, los cuales fueron reemplazados por ambiciosas actuaciones acrobáticas, y por exhibiciones de números atrevidos y de fuerza, requiriendo el empleo de un inmenso número de artistas y a menudo de una complicada y cara maquinaria.²⁵²

²⁵² Maclair, D., op. Cit., p.

III.7.1.4. Los circos olímpicos de Franconi

Tanto Charles Hughes como Antonio Franconi serán asiduos de la troupe de Phillip Astley. Pero Antonio Franconi tomó otra dirección, ya que reemplazó inesperadamente al jinete inglés en París, debido principalmente a la revolución francesa.

Este curioso personaje nacido en Udine en 1737 llegó muy joven a Francia, comenzó su carrera como banquista y domador de pájaros. Después se convirtió en bailarín de cuerda y abandonó provisionalmente el mundo del espectáculo para entrar al servicio del Duque de Duras como palefrenier y maestro de combate, organizó para el duque dos enfrentamientos entre perros y toros. Éste último le introdujo en la logia masónica San Juan de Burdeos.

Franconi formó una troupe con sus hijos, sus alumnos y una veintena de caballos, y abrió la pista de Brotteaux en Lyon. Después se asoció con John Ashley y debutó en París, en el anfiteatro inglés. Durante la revolución y aprovechando el exilio forzoso de Astley, ocupó sus anfiteatros, los cuales se volvieron nacionales y perdieron su calificación de ingleses.

Si los testimonios sobre las cualidades ecuestres de Antonio son escasos, encontramos en cambio, la huella de su cólera, en forma de demandas y procesos. Era un gran bocazas y un oportunista.

A pesar de tener tendencia a priorizar sus presupuestos, no hará fortuna.

Dejará las iniciativas artísticas a sus hijos para dedicarse a la actividad de transportista. Pero si la carrera artística de Antonio puede ser discutible, hay que reconocerle el mérito de inculcar a sus hijos y a sus bellas hijas un perfecto conocimiento del arte ecuestre que hará de los Franconi una de más bellas troupes de la época. De hecho, los primeros hombres de circo son más jefes de troupe que directores de circo.

Jacques Tourniarie, después de estar con Astley fundó su compañía y viajó por Alemania y Rusia. Didier Gautier fue el creador del circo en Escandinavia.

Se oponen a sus iniciativas, hombres como Brilloff, Christophe de Bach y John Hinné, alumnos de Pierre Mahyeu y de Juan Porte que abrirán en Europa central



dos lugares de representación. Christophe de Bach fundó en Viena un circo comparable al de Astley o el de Franconi. Este hijo de un consejero de la corte nacido en Letonia, creó en 1808, sobre el Prater, el circo Gymnasticus que tenía una sala con 3.000 plazas, abierto seis meses al año lo que obligará a Christophe, para conservar a sus artistas, a hacer giras por Alemania, Italia, y más tarde por Rusia.²⁵³

Figura nº 52: El circo de Georges Seurat²⁵⁴

III.7.1.5. *El circo y la Francmasonería*

Diversos factores constituyeron la base de los éxitos de las compañías ecuestres que de 1770 a 1815 que constituyeron los cimientos del circo moderno.

Por un lado había nacido una nueva raza de artistas, seductores y aventureros, que aprendieron rápido a convertirse en empresarios de espectáculos. Debido a ello necesitaban de todos los apoyos políticos para obtener las autorizaciones necesarias para la apertura de nuevos establecimientos, y el desarrollo de la Francmasonería en el mundo les va a ayudar considerablemente. En efecto la creación del circo moderno en 1770 y la creación de las grandes logias coinciden (La gran logia de Oriente se creó en París en 1773). Los reyes, los príncipes de sangre, muchos hombres político e intelectuales del siglo de las Luces son masones.

También, no es de extrañar que Philip y John Astley, Franconi y Ricketts estaban afiliados a una organización internacional secreta que les abrió todas las puertas. La mayoría de los protectores de los hombres de circo más importantes eran

²⁵³ Mauclair, D., op. Cit., pp. 72,73

²⁵⁴ Fuente: *El circo* de Georges Seurat, 1891, París, Museo de Orsay, <http://www.oronoz.com/muestrafotostitulos>. 22/11/2014 09:34

masones, como gran parte de la Corte de Inglaterra y el regente, el conde de Duras. La pertenencia a las logias era símbolo de respeto y por ello los emblemas masónicos figuraban en algunos de los carteles o de los regalos que se hacían a los directores o a los artistas. Se encontró una vajilla que había pertenecido a Astley decorada con el compás entrecruzado. Durante la gira de la troupe de Theodore Rancy en Egipto con ocasión de las fiestas ofrecidas por la inauguración del Canal de Suez, los artistas le ofrecieron un tapiz decorado – era la costumbre de la época- donde estaban bordados en hilo de oro los nombres de los artistas que figuraban en el programa, el nombre del director y el símbolo de las logias. Los miembros del potente sindicato americano de directores de circo (los pies planos) fueron masones en su mayoría y no guardaron el secreto, pero sobretodo fueron los correos previos, estos hombres prepararon la gran época de los circos nómadas, la llegada de las carpas obteniendo las autorizaciones y negociando las prestaciones de servicio y distribuyendo la publicidad que utilizarán las relaciones fraternales al lado de su firma cotejan los tres puntos simbólicos a fin de que no haya ambigüedad.

Es sorprendente, al leer los diarios de viaje de ciertos banquistas (escritos a finales del siglo XIX, en Italia, Europa central y Rusia), constatar la importancia dada a la francmasonería en su decisión de emigrar, y otras citas rocambolescas que los desplazamientos suscitaban. Los grandes nombres del circo, los cuales eran masones, eran recibidos por las logias de las ciudades donde ellos actuaban.

En fin, la ocupación de los mejores territorios: Inglaterra por Ashley, Francia por Franconi, Austria por Christophe de Bach, incitará a los viajeros a buscar otros “el dorados”. Esto hará que jóvenes compañías irán a probar suerte a América y a otros países europeos.²⁵⁵

III.7.1.7. La pantomima y los clowns

Los espectáculos de circo solían contar con un suplemento: la pantomima. Gracias a ella, los artistas podían desarrollar las cualidades complementarias a la acrobacia: la danza y el mimo, y más tarde la interpretación actoral. La teatralidad

²⁵⁵ Mauclair, D., op. Cit., pp. 73- 75

ha estado siempre omnipresente en el circo y las pantomimas casi siempre fueron la perla de los directores de circo.

De 1770 a nuestros días, los circos han producido casi más de ciento cincuenta años de pantomima o de espectáculos estructurados mediante una historia.

Para finalizar las exhibiciones ecuestres y acrobáticas, Philip Astley cerraba sus espectáculos con una pieza cómica o de actualidad. Estas pantomimas configurarían los grandes momentos del cine cómico y los hermanos Hanlon Lee serán los padres espirituales de Chaplin, Keaton, Langdon, Laurel and Hardy y los hermanos Marx. Los grandes triunfadores del espectáculo del circo, después de los jinetes, los bailarines de cuerda, que después serían los domadores, son los Clowns. Ashley y Franconi los utilizaron en un principio como jinetes, pero



rápida­mente se consagraron a la acrobacia, sobre todo a las artes del salto. Jean Goutard será el primer grotesque Francés con Franconi y Joe Grimaldi, el hijo de Giuseppe afinará el personaje creado por su padre, llevando colorete y buche.

Uno de los alumnos de Grimaldi, Laurent, será contratado como funambulista para retomar el papel de Arlequín.

Figura nº 53: El clown Grimaldi ²⁵⁶

El estilo inglés se construye a base de violencia y de desmesura. En efecto, el clown británico adopta un maquillaje exagerado y desciende directamente del patio y de las cu­dras, aunque conserva los buenos modales de un gentil­hombre, constata Christian Remí en su libro “ *Los Clowns*”. El estilo italiano está impregnado de comicidad provinciana, ya que hay tantos estilos cómicos como dialectos: napolitano, veneciano, bergamasco y toscano. Por último existe un estilo alemán, que dará lugar, posteriormente al Augusto. Existen versiones sobre el origen de este personaje aunque parecen designar a un miembro de la barrera, particularmente torpe, que quería alegrar el conjunto del espectáculo con su equivocación y su querella con la autoridad del jefe de pista. ²⁵⁷

²⁵⁶ Fuente: Joseph Grimaldi como Joey el clown
<https://www.google.es/search?q=el+clown+grimaldi&> 23/11/2014 08:32

III.7.1.9. Cronograma del circo siglo XIX

- 1806 Nace Jean – Baptiste Auriol, clown acróbata cuya reputación decía que era más ligero que el viento.
- 1814 Muerte de Philip Astley
- 1825 John Astley debuta como clown en el anfiteatro de su padre.
- 1826 Destrucción del antiguo anfiteatro de Astley en Paris entonces circo Olímpico de Franconi
- 1827 Inauguración del 3º Circo Olympico de Paris en el Boulevard del templo
- 1827 Creación en Londres de la carrera de San Petersburgo
- 1828 Gala a favor del clown Grimaldi organizada por Ch. Dickens y Fanny Kelly
- 1849 Nacimiento en Madrid de Gerónimo Medrano, clown y director de circo
- 1852 Inauguración del circo Napoleón de Louis Dejean
- 1856 Fundación del circo Rancy
- 1859 Travesía de las cataratas del Niágara por Blandin
- 1859 Creación del recorrido en trapecio volante por Jules Leotard
- 1862 Desaparición del boulevard du Crime y del último circo Olympique
- 1870 Nacimiento del personaje de Augusto en Berlin. Circo Renz
- 1875 Fundación del circo estable Fernando más tarde circo Medrano
- 1880 Nacimiento en Suiza de Adrian Wettach el futuro Grock
- 1886 Inauguración del nuevo circo de paris. Nacimiento en Moscú de Albert Fratellini. Paul nació en 1877, y Francois en 1879
- 1896 Nacimiento en España del Augusto Charlie Rivel
- 1890 Nacimiento en Rusia de el Augusto Vitaly Lazarenko
- 1893 Demolición del primer anfiteatro de Astley
- 1898 Gerónimo Medrano se hace director del circo Fernando y le pone su nombre.
Destrucción del circo de los Campos Elíseos

Cuadro nº 7: Cronograma del circo siglo XIX ²⁵⁸

²⁵⁷ Mauclair, D., op. Cit., pp. 76 -78

²⁵⁸ Pascal, J., op. Cit., pp. 205 - 208

III.7.2. Los bailarines de cuerda de los siglos XVIII, XIX y XX

A los Chinos se les atribuye la paternidad de la danza sobre la cuerda, no obstante en la cultura mediterránea los bailarines de cuerda han existido desde la época griega, perduraron a lo largo de la Edad Media a pesar de las continuas prohibiciones para exhibirse junto con malabaristas, batelleurs, banquistas, juglares, etc., y es a partir del siglo XVI cuando algunos llegaron a adquirir cierta fama como es el caso de Georges Menustre, o Madame Saquí a finales del XVIII, pero lo que realmente tuvo una magnífica aceptación popular fue contemplar en el siglo XIX la que podrían denominarse primeras performances de límites físicos, que constituyeron las diferentes travesías de las cataratas del Niágara por Blandín o las innovaciones y la espectacularidad de Con Colléano durante el siglo XX.

A partir de aquí los bailarines de cuerda y los alambristas pierden el protagonismo



dentro del panorama circense. Si los números ecuestres son el origen de la historia del circo moderno, los bailarines de cuerda, son los ancestros de este mismo circo, al fusionarse la danza y sus derivaciones, el mimo, la pantomima y el equilibrio. Por ello, las grandes dinastías de circo contaban entre sus ancestros con más bailarines de cuerda que con jinetes. De hecho, los primeros jinetes fueron a menudo antiguos bailarines de cuerda.

Figura nº 54: Madame Saquí

El principal merito de la danza de cuerda es el de haber dado a las mujeres un papel en la tradición acrobática, ofreciendoles de esta manera una espectacular revancha.

Las primeras vedettes de la acrobacia sobre cuerda eran mujeres, prueba de ello es que Francoise-Catherine Bénéfand, la Malaga, junto con su amiga y alumna Marguerite Antoinette Lalanne, Madame Saqui dominaron el mundo del espectáculo de la revolución Francesa al fin del imperio. Madame Saqui seguramente era una gran artista, aunque los documentos gráficos que poseemos de ella no llegan a convencernos de la perfección de su cuerpo o de la finura de

sus rasgos. Aún así, tenía a todo París del consulado y del Imperio a sus pies. Los bailarines de cuerda fueron partícipes del éxito del boulevard del templo.

Cuando en 1784, el Consejo de Estado francés otorgó el privilegio de los espectáculos de ferias a la academia de medicina, Nicolet, director de la troupe de los grandes bailarines del rey, se anticipó y negoció con el fin de evitar las prohibiciones. En 1791, se declaró la libertad para la industria del espectáculo, lo que tuvo como efecto que el número de establecimientos se triplicará. Los establecimientos y los espectáculos se entremezclaron, y esta concurrencia desenfrenada va a traer una saturación que provocará la ruina de algunos establecimientos. El decreto de 1807 retomó el control de los espectáculos pero



permitió que algunos teatros continuaran funcionando. La lucha fue feroz entre los establecimientos y Bertrand abrió *el teatro de los funámbulos* para hacer competir a los Lalanne²⁵⁹ y a la hija de estos, Madame Saqui.

Después de la época romántica y hasta los años en los que sobreviene la segunda guerra mundial, los funámbulos fueron más captados que los bailarines de cuerda ya que podían seducir al público de los grandes hipódromos, pero ninguno de ellos podía rivalizar con “El Gran Blondin”.

Figura nº 55: Charles Blondin cargando a Harry Colcord²⁶⁰

Charles o Jean-François Blondin, fue una vedette que se hizo popular gracias a sus travesías de los ríos y de los valles. A los cinco años de edad lo enviaron a la Escuela de Gimnasia en Lyon y, después de seis meses de entrenamiento como acróbata, realizó su primera aparición en público como "La pequeña Maravilla".

Parte de la celebridad y fortuna la logró Blondin gracias a su idea de cruzar la garganta que hay debajo de las cataratas del Niágara caminando sobre una cuerda a una altura de 50 m sobre el agua, el trayecto tenía 335 m de largo.

²⁵⁹ Madame Saqui se llamaba Marguerite Lalanne, esposa de Pierre Saqui, hija de Navarín, fue entrenada por la Malaga, Francoise-Catherine Bénéfand

²⁶⁰ Fuente: Wikipedia http://es.wikipedia.org/wiki/Charles_Blondin 23/11/2014 8:55

Realizó este cruce por primera vez en 1859, y luego varias veces más, siempre con distintas variaciones: con los ojos vendados, dentro de una bolsa, arrastrando una carretilla, con zancos, cargando un hombre sobre su espalda, su agente, Harry Colcord, tomando asiento a mitad de camino para cocinar y comerse una tortilla.



Blandin actuó en 1861 por primera vez en el Palacio de Cristal de Londres, realizando acrobacias con zancos sobre un cable que se extendía sobre el hall principal, a 20 m de altura. Habrá que esperar la llegada de Con Colléano, artista australiano (el Nijinsky del cable, vedette del circo Ringling Bros and Barnum Bayley y posteriormente del circo Medrano en 1932) para que un bailarín sobre cable, ya que el cable de acero remplazó a la cuerda, ocupe la cabeza de cartel de un circo.

Figura nº 56: Cartel de circo Con Colleano²⁶¹

El éxito de este artista que enloquecía a las mujeres, por su atuendo español de



torero, se explica por la perfección de su estilo, por la seducción que ejercía sobre el público, por la novedad de sus saltos mortales adelante y atrás y por sus recuperaciones, modernizó las tradiciones de los bailarines de cuerda antiguos, ya que este equilibrista de cable, desecho la polka y la gavotte en favor del tango y el pasodoble.²⁶²

Figura nº 57: Con Colleano en el alambre²⁶³

²⁶¹ Con Colleano, Imágenes, <https://www.google.es/search?q=con+colleano&tbm>, 11/01/14

²⁶² Mauclair, D., op. Cit., pp. 75-76

²⁶³ Con Colleano, id.

III.7.3. Exhibiciones gimnástico-acrobáticas colectivas



La federación gimnástica italiana en 1869 condenó la práctica de la gimnasia acrobática porque su difusión dañaba la imagen de la gimnasia educativa y relacionaba al gimnasta con el acróbata de circo. No obstante algunas asociaciones gimnásticas italianas continuaron realizando sus exhibiciones con fines benéficos.

Al final del Romanticismo proliferan las exhibiciones y actuaciones, como la de Coburgo con 1000 gimnastas o la de Basilea en 1890 con más de 3.000 gimnastas.

Figura nº 58: Le forze d'Ercole en Venecia²⁶⁴

Se realizaban tablas gimnásticas colectivas sincronizadas que pasaran a adoptar diversas denominaciones como los “sokols”, las “spartaquiadas” y las “gimnastradas”, que tienen auge todavía en la actualidad.

Es destacable el nivel acrobático de la Sección Especial de Gimnasia de *la Garde Republicaine* (Guardia republicana) de París fundada en 1837, que tiene renombre mundial por sus exhibiciones de grandes acrobacias y pirámides sobre aparatos con alturas de 9 y 12 metros.²⁶⁵

Como en la Edad Media, la historia vuelve a repetirse y en pleno siglo XVIII vuelven a condenar la acrobacia, esta vez no como arte diabólico, sino como arte nocivo y perjudicial para la educación.

¿Qué simbología arrastra el acróbata circense, que provoca semejante rechazo?.

²⁶⁴ Fuente: *Le forze d'Ercole en Venecia*, grabado siglo XIX Venecia, Museo Correr en Torreadella, X., 2013, *Del espectáculo acrobático a los primeros gimnasios modernos. una historia de las compañías gimnástico-acrobáticas en la primera mitad del siglo XIX*, Revista Aloma de Psicología, Ciències de l'Educació i de l'Esport, vol 31 nº 2, Barcelona, Universidad Ramon LLull.

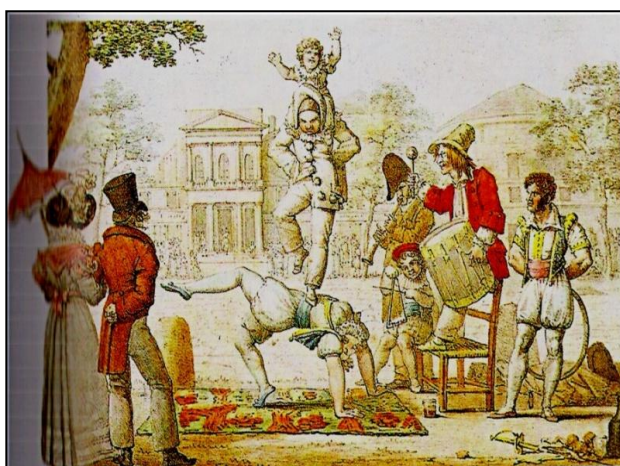
²⁶⁵ Vernetta, M.- López, J- Panadero, F. op. Cit., pp. 23-24

III.7.4. *Las compañías gimnástico-acrobáticas en el siglo XIX en España*

Xavier Torrebaddella realiza en su artículo un magnífico análisis sociológico sobre la influencia que tuvieron en la población española de mitad del siglo XIX los espectáculos acrobáticos y circenses en la elección y diferenciación del tipo de ejercicio y del establecimiento gimnástico, aunque en diversos momentos se presta a confusión la utilización del término gimnástico en detrimento de la denominación acrobático.

Es cierto que existieron espectáculos de corte gimnástico durante el siglo XIX, la razón inicial de ello fue que algunos de sus protagonistas, procedían del entorno gimnástico. Sin embargo, en estas compañías lo que predominaba era un componente escénico de exhibición que intentaba simular el carácter circense o teatral incluso, permutando el carácter gimnástico, mecanizado y competitivo por un formato artístico más creativo y estético que conllevaba a una actuación más acrobática y menos gimnástica.

“En España durante la primera mitad del siglo XIX las compañías gimnástico-acrobáticas o de volatines entraron en un período de favorable desarrollo. A partir de este momento, las antiguas compañías se hicieron más grandes y



*populares configurando los primeros espectáculos estables del Circo español. En el imaginario colectivo, los ejercicios del gimnasio y la gimnástica se confundieron con los arriesgados ejercicios exhibidos por estas compañías.”*²⁶⁶

Figura nº 59: Familia acróbatas siglo XIX ²⁶⁷

Las habilidades acrobáticas, gimnásticas y circenses aparecieron en España mucho antes que la gimnástica moderna de Mercurial.²⁶⁸ El interés por el cuerpo

²⁶⁶ Torrebaddella X., op. Cit., pp. 67-68

²⁶⁷ Fuente: *Familia Acróbatas* Litografía de Jean Henri Marlet, en *tableaux* de París, 1822. Biblioteca Nacional de Francia

²⁶⁸ Mercurial, J., 1845, *De Arte gimnástica*, INEF

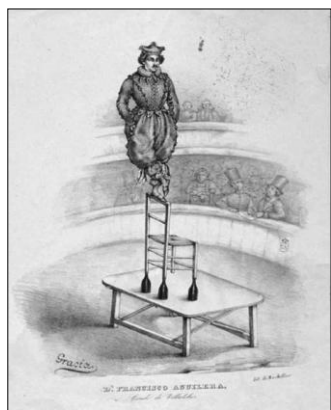
durante el Renacimiento ayudó a su desacralización y a popularizar los espectáculos gimnásticos-circenses.

En Europa deambularon compañías de volatines, acróbatas, saltimbanquis o funámbulos que hicieron de este arte su *modus vivendi*. Aparte de las exhibiciones callejeras, algunas compañías también actuaron para la Corte y los nobles. Asimismo, la admiración de este arte escénico impregno a determinados humanistas, que otorgaron culto a los ejercicios gimnásticos y le otorgaron un sentido moralizante.

Las acrobacias entretuvieron al pueblo, pero además le orientaron para alcanzar objetivos físicos de perfeccionamiento humano y desarrollo físico, de belleza y salud corporal. Sin embargo, los ejercicios acrobáticos no siempre fueron valorados como habilidades distinguidas.

Durante los siglos XVI y XVII, las compañías gimnástico-acrobáticas del arte escénico fueron popularizándose en las plazas y teatros españoles y dispensaron un tipo de espectáculo urbano dirigido a las clases medias, ya que vivían principalmente de la voluntad de los espectadores a modo de colecta. Sin embargo, en el siglo XVIII se produjo una transformación en la gestión empresarial, al representar funciones de forma estable en algunos de los teatros, las compañías mejoraron la puesta en escena de las funciones y los números.

Aparte del negocio que ofrecía el espectáculo acrobático, las actuaciones en los



grandes teatros sirvieron para dignificar una profesión. Se crearon nuevas compañías, más numerosas y mejor preparadas.

En los espectáculos, estas compañías adoptaron un formato circense combinando las acrobacias con números de baile, pantomimas, sombras chinescas, trucos de magia, autómatas, títeres, animales amaestrados, etc.

Figura nº 60: Conde de Villalobos²⁶⁹

En Madrid, el conde de Villalobos, reafirmo el uso de los gimnasios y la presencia de las compañías gimnásticas en los teatros, que recibieron la aceptación social de

²⁶⁹ Fuente: Grabado de A. Gracia de Francisco Aguilera, conde de Villalobos practicando ejercicios de equilibrio. Ayuntamiento de Madrid en Torreadella, X., op. Cit., pp. 67-68

la aristocracia y la burguesía, las cuales se recrearon asistiendo a los espectáculos gimnásticos de los teatros y a los primeros circos estables.

El alcance popular de estos espectáculos fue mucho mayor de lo que se ha pensado. Probablemente, el público que acudió a este tipo de reuniones multitudinarias fue mucho mayor que el de otros espectáculos de la época, como el teatro o los toros.

A partir del siglo XX, el progresivo descrédito y el poco apego cultural por la gimnástica acrobática entre las clases acomodadas fueron algunas de las causas de su decadencia y pasara a ser un espectáculo de segunda categoría, menos elitista y más popular. Sin embargo, a partir de entonces, el circo moderno experimentó su máximo auge como espectáculo de las clases populares.

En cierto modo, la gimnástica circense experimentó un proceso de acomodación al modelo de ocio de la sociedad burguesa.

“El espectáculo gimnástico-acrobático otorgó la posibilidad de que la población conociese las capacidades físicas del cuerpo humano y sus insospechados límites, retomó el culto al cuerpo, al movimiento artístico y atlético de los clásicos. Aunque la práctica de este llamado arte fuese desacreditada al tildarla de antihigiénica y poco educativa por la extremada peligrosidad de sus ejercicios, lo cierto es que su popularidad invitó a un numeroso público joven, que – románticamente– trató de emular las proezas. Los jóvenes acudieron a los gimnasios para acrecentar sus fuerzas, mejorar sus habilidades y robustecer la decrepita constitución corporal de un pueblo, que como citaba el conde de Villalobos²⁷⁰ degeneraba físicamente.”

Las antiguas acrobacias de los volatineros experimentaron un doble “proceso de civilización”. Por un lado se liberaron de la marginalidad y se reconvirtieron en espectáculo recreativo de la clase burguesa en ascenso, lo que provocó que las clases pudientes financiaran los espectáculos y las compañías, creando un espectáculo elitista. Por otro lado, las prácticas gimnástico-acrobáticas dejaron de practicarse en espacios al aire libre y se trasladaron a salones cerrados, lo que configuró el gimnasio moderno como espacio de desarrollo de acuerdo a los diferentes tipos de gimnástica.

²⁷⁰ De Aguilera y Becerril, Francisco, Conde de Villalobos, 1842, *Ojeada sobre la Gimnasia, utilidades y ventajas que emanan de esta ciencia*, Biblioteca digital Hispánica

Capítulo III: *Evolución histórica de la acrobacia escénica en la cultura Mediterránea y Europea*

Este tipo de actividades fueron evolucionando hasta constituir situaciones de reto en que los peligros estaban sujetos a cierto control. Estas situaciones de reto se dan hoy en día en algunas prácticas físico recreativas o deportes de aventura en el medio natural o en el entorno urbano, en donde el riesgo objetivo o real, para el practicante es percibido como bajo o moderado y el riesgo subjetivo o aparente, en el imaginario colectivo del observador, se presenta como muy elevado.

Así es como socialmente ocurría en el pasado, para los gimnastas el riesgo era mucho menor que el que percibía el público profano.

Los acróbatas eran artistas de profesión y llevaban siglos de prácticas acrobáticas, que se trasmitían de generación en generación –de padres a hijos– una cultura atávica, que día tras día estaba sometida a un proceso de perfeccionamiento.²⁷¹

²⁷¹ Torrebadella X., op. Cit., pp. 79-81

III.8. La acrobacia en el siglo XX

Evolución Histórica de la acrobacia escénica											
Edad Antigua		Edad Media			siglo XV	Edad Moderna		Edad Moderna	Edad Contemporánea		
Antigüedad Clásica	Antigüedad Tardía	Alta Edad Media Siglos V-X	Baja Edad Media			siglo XVI	siglo XVII	hasta 1789	siglo XIX	siglo XX	siglo XXI
			Plena Edad Media Siglos XI-XIII	Crisis Siglo XIV				siglo XVIII			

Cuadro nº 8: Siglo XX - XXI

III.8.1. la acrobacia en los movimientos gimnásticos

Juan Rodríguez López expone que:

A finales del siglo XIX, *Lagrange* (1845-1917) en su tratado sobre el efecto fisiológico e higiénico de los ejercicios ²⁷² distinguía dos grandes sistemas: el francés, “importado por Amorós y el sueco, de Ling; ambos, dice, son complementarios. La gimnasia alemana de Jahn era un sistema que Lagrange encuentra semejante en todas sus características importantes al sistema francés, y, de igual modo, la gimnasia de los italianos y de los suizos.

“Los ejercicios “metódicos” caracterizan a los sistemas gimnásticos. Estos ejercicios se pueden dividir en: ejercicios sin aparatos (realizados a “manos libres”, “a pie firme”) y ejercicios con aparatos; los ejercicios con aparatos en

²⁷² Betancor, M. A., Vilanou, C., 1995, *Historia de la educación física y el deporte a través de los textos*, Barcelona, PPU, SA, pp. 259-262

Capítulo III: Evolución histórica de la acrobacia escénica en la cultura Mediterránea y Europea

ambos sistemas, pueden ser también divididos en los que se realizan en “aparatos de suspensión”, que permiten “abandonar el suelo y mantenerse en el espacio colgado de los brazos” y “aparatos de apoyo”.

Las diferencias esenciales entre ellos. Serían la tendencia al “acrobatismo”, propia de la gimnasia francesa y alemana y la existencia de distintos aparatos, más simples en la gimnasia sueca (...). Los ejercicios en la gimnasia sueca son más “naturales” y menos acrobáticos, menos atléticos. No recogen los ejercicios que exigen mayor esfuerzo, como las llamadas “dominaciones”; (...) los otros exigen el concurso de diversos aparatos, barras, potros, escalas, cuerdas(...) No tienen anillas, ni trapecio, ni paralelas, ni barra fija, aparatos usados en los circos, y muy principales de la gimnasia francesa o alemana. Su menaje consiste en aparatos de suspensión; poste horizontal o “bomme”, cuerdas verticales, escalas oblicuas, y una serie de barras horizontales, aplicadas de alto a bajo contra los muros, y que se llaman espalderas”.²⁷³

A continuación se señala solo lo concerniente a la gimnasia de aparatos de Guths, Jahn y Amorós por existir diversos estudios sobre el tema y carecer de interés artístico y escénico todo lo relacionado con los movimientos gimnásticos, salvo excepciones como las exhibiciones gimnásticas colectivas que se detallaron anteriormente ya que se desarrollaron durante el siglo XIX.

Según M^a Paz Brozas se distingue entre aparatos e instrumentos:

Guths Muts (1793) con su libro *Gymnastic für die Jungen* fue el primero en hacer referencia a los aparatos, aunque el nunca pensó que pudieran oprimir la naturaleza del hombre, argumento por el que rechazaban su uso los partidarios de la gimnasia natural.

Los aparatos de éste fueron la referencia para Jahn (1815 *Die Deutsche Tunkunst*) y Amorós (1934 *manual d’éducation physique, gymnastique et moral*).

Aparatos amorosianos: Mástil horizontal o de volteo, mesa redonda pequeña, mesa para saltos, caballos de volteo de madera, escalera parasaltos en profundidad, barras paralelas fijas (niños y jóvenes), barras paralelas móviles o de

²⁷³ Rodríguez, J., op. Cit., p. 201

suspensión, planchas para caminar, planos inclinados, zancos de distintos tamaños, pórticos: escalas, cuerdas, mástiles, trapecios, y el octógono.²⁷⁴

*“El trapecio acogido en un principio por su sencillez y utilidad en los tratados gimnásticos, fue repudiándose hasta su destierro del ámbito gimnástico por peligroso, antinatural, violento, patógeno y sobre todo o lo que se consideraba igual, acrobático y funambulesco”.*²⁷⁵

Es significativo resaltar el rechazo progresivo hacia lo acrobático por parte de los movimientos gimnásticos, para entender la marginación a la que ha sido sometida la acrobacia a lo largo de la historia.

III.8.2. Proceso de deportivización de la acrobacia: Los deportes acrobáticos

III.8.2.1. Proceso de deportivización de la acrobacia

Según Brozas, *“Los deportes acrobáticos no se desarrollan hasta después de la segunda guerra mundial, cuando el circo está en declive. La evolución y deportivización de la acrobacia permite la reapropiación de ésta por las clases sociales más elevadas. Ésta se produce por la modificación de la práctica:*

Organización de competiciones según un calendario, creación de un cuerpo de reglas precisas, formación de un cuerpo de jueces para establecer criterios de observación y cuantificar el gesto acrobático, precisión técnica y complejización, culminación estética más allá de la proeza y la seguridad mediante dispositivos materiales y mediante la calidad de la realización técnica que disminuye el riesgo.

Entre 1900 y 1939 aparecen los saltos de natación, el patinaje artístico, el paracaidismo y el volteo aéreo. En la segunda a partir de la segunda guerra

²⁷⁴ Brozas, M. P., op. Cit., pp.46-47

²⁷⁵ Ibid., p.51

*mundial se produce el desarrollo de la gimnasia acrobática, del trampolín, el tumbling, el ski náutico, el acrosport y el skí artístico. ”*²⁷⁶

III.8.2.2. Cronograma de los deportes acrobáticos:



1835: Thomkinson consigue un doble salto mortal en el trampolín en Edimburg.

1847: Looping en vagoneta por Bourbon.

1850: Primera aparición de gimnastas (los Francesco) en el circo de Astley.

1859: Debut de Léotard: creación y éxito del volteo aéreo en el trapecio volante.

Figura nº 61: Leotard²⁷⁷

1860: B. Dutton consigue el primer triple salto mortal (en Elkhorn, Estados Unidos).

1870: Primera aparición de la red de los trapecistas.

1882: E.J. Marey crea la cronofotografía.

1903: Primer campeonato internacional de gimnasia de Anvers.

1907: Primer campeonato de Francia de salto de trampolín.

1908: Introducción del patinaje artístico en los juegos olímpicos.

1912: Primer salto en paracaídas desde un avión por Berry (Estados Unidos). El salto de Trampolín de 10 m. se introduce en los J.J.O.O.

1913: Pegoud (Francia) y Nesterov (Rusia) son los primeros en realizar el Looping the loop (rizar el rizo). New York: un cuadro (desnudo bajando una escalera) da una impresión de movimiento por descomposición (M. Duchamp) causó sensación.

1915: Primer salto mortal con los skis por el americano C. Poulsen.

1916: A. Einstein desarrolla la relatividad., nueva concepción del espacio.

²⁷⁶ Brozas, M. P., op. Cit., pp. 62-63

²⁷⁷ Leotard, Jules, Wikipedia, http://en.wikipedia.org/wiki/Jules_L%C3%A9otard 23/11/2014 10:08

1920: Primeras películas de B. Keaton. Introducción del salto de trampolín con palanca en los J.J.O.O. Record de Loopings en avión (962 seguidos) por Fronval.

1923: Debut de R. Toutain, precursor de los cascadores.

1930: Primera competición oficial de paracaidismo de precisión en Rusia.



Acróbata pablo picasso 1930 ²⁷⁸

1934: Creación y primera exhibición de cama elástica por G. Nissen y L. Griswold (E.E.U.U.).

1936: Aparición del album “La isla negra” de Hergé. El avión a bordo del cual Hernández y Fernández ejecutan su escalofriante número de acrobacia aérea ²⁷⁹

Figura nº 62: Acrobacia Tintín

1938: Primera codificación de ski náutico en Estados Unidos

1939: Primer campeonato de deportes acrobáticos (mano a mano, tumbling) en Rusia. Repite la cama elástica.

Cuadro nº 9: Cronograma de los deportes acrobáticos ²⁸⁰

III.8.2.3. Nuevos deportes acrobáticos del siglo XX

Los cambios socioculturales y las nuevas demandas de la sociedad en este cambio de siglo han creado nuevos conceptos y prácticas corporales.

“El cuerpo acrobático promueve una motricidad alternativa, cuyo fin consiste en descubrir nuevas posibilidades corporales cimentadas en la inversión” ²⁸¹

El interés por el tumbling, la danza, la acrobacia y la construcción de pirámides por parte de las “Cheerleaders” han hecho que sus exhibiciones trasciendan los fines recreativos y se haya convertido en una actividad competitiva. ²⁸²

²⁷⁸ http://www.terminartors.com/artworksByArtist/Leger_Fernand/1/ 24/03/2012 2110

²⁷⁹ <http://www.free-tintin.net/espanol/details6.htm> (24/03/2012 20:07)

²⁸⁰ T. Pozzo – C. Studeny, op. Cit., pp. 32-33

²⁸¹ Olivera Beltrán, J., 1999, *Del sentimiento acrobático de la vida*. Apunts Educación física y Deportes nº 55, p. 3

²⁸² Vernetta, M., López, J., Panadero, F., op. Cit., p.24

Durante la década de los 80, 90 y 2000 surgen nuevas actividades y deportes acrobáticos innovadores sobre el multidisciplinar half-pipe, en el cual tienen su espacio, el patinaje, la bicicleta, el skate, o el patinete.

El parkour, el cual se desarrolla más adelante por su influencia cinematográfica.

Los deportes de sliz como el patinaje, el skate y la tabla de snow son analizados en estudios realizados por el Doctor Francisco León Guzmán de la Universidad de Extremadura.²⁸³

La pregunta es en qué línea se mueve el proceso de aparición de nuevos deportes acrobáticos y que motivaciones culturales tiene en la sociedad actual la acrobacia. He aquí una ventana abierta a nuevas líneas de investigación.

Se omite en esta investigación el estudio de los deportes acrobáticos y sus movimientos, al no ser este un estudio de carácter técnico aunque si se incluye por su carácter histórico la evolución de los modelos técnicos y estéticos

De acuerdo con una publicación del Ministerio de Educación francés la acrobacia conforma la base del trabajo corporal del circo moderno, y por eso merece especial atención por parte de las escuelas y los centros de formación de las artes del circo.²⁸⁴

Existen muchas modalidades acrobáticas de acuerdo con los distintos modelos corporales, pero las que interesan son las que adoptan un componente artístico y escénico, principalmente la acrobacia circense y los deportes acrobáticos de exhibición.

III. 8.3. La acrobacia en las artes escénicas del siglo XX: Introducción

El ámbito artístico donde convergen las actividades acrobáticas en el siglo XX, nos sitúa en tres artes escénicas: el circo, el teatro y la danza.

A finales del siglo XIX tuvo lugar una ruptura de los valores estéticos fundamentados en la mimesis. El teatro se situó en los espacios de la danza y

²⁸³ León, F., 2001, *Deportes de Sliz. Equilibrio y acrobacia. Clasificación*. Lecturas: E. F. y Deportes, Revista digital nº 34, <http://www.efdeportes.com/efd34b/liz1.htm> 23/11/2014 20:18

²⁸⁴ Teatro Aujurdhui nº 7, op. Cit., p. 110.

fundamentalmente del circo, con objeto de mejorar su espectacularidad, se podría hablar incluso de una cirquisición del teatro durante las vanguardias históricas, que le aportó al teatro el medio de recuperar el cuerpo del actor.²⁸⁵

La acrobacia ha sido uno de los arcanos del circo desde su origen, y este al mismo tiempo ha sido clave en su evolución.

Para la acrobacia escénica, el desafío es utilizar el cuerpo como vehículo de expresión, utilizando los códigos acrobáticos para comunicar, para lo cual es necesario el dominio de la técnica y de las cualidades interpretativas, así como el control de los elementos plásticos que envuelven dicha actividad.



La mejora en la formación y el entrenamiento acrobático actoral, la influencia del nuevo circo, la necesidad de un teatro más visual crean la necesidad de que los actores ejecuten acrobacias en escena, por lo que a finales del siglo XX, los movimientos acrobáticos se constituyen, como en los orígenes de la acrobacia antigua y en la comedia del Arte, en materiales escénicos.

Figura nº 63: Picasso “acróbata”. 1930²⁸⁶

La espectacularidad que crean estos movimientos inhumanos y esas posiciones ingravídas, la riqueza visual que aporta su insuperable plasticidad y la tensión dramática que produce esta dramaturgia del riesgo han creado nuevas formas teatrales dentro del marco de las artes escénicas, tal es el caso del teatro físico, el teatro acrobático, el teatro-circo, el teatro de calle y la ópera circo, junto con la danza-teatro, la danza contemporánea y el nuevo circo. En la actualidad, existen decenas de modalidades acrobáticas circenses, algunas de carácter individual y otras colectivas, es destacable el importante papel que juega la acrobacia en el modelo actual de las artes circenses.

²⁸⁵ Ibid. p. 113

²⁸⁶ Picasso, P., 1930, *Acróbata*, Musée Picasso, Paris Z VII, 310 en Institut de cultura Barcelona. Museo Picasso. 2006, *Picasso y el circo*, p. 21

III.8.4. La acrobacia en el teatro del siglo XX

III.8.4.1. La acrobacia en las Escuelas teatrales del siglo XX

El nacimiento del cine supuso una crisis dentro del panorama escénico a comienzos del siglo XX, lo que provocó que el teatro sufriera una redefinición. Esta redefinición de lo teatral, es llevada a cabo a lo largo del siglo XX especialmente por directores-pedagogos, tales como Stanislavski, Copeau, Meyerhold, Artaud, Decroux, Grotowski, Lecoq, Barba, etc dedicados a la creación escénica y a la investigación pedagógica, los cuales serán los fundadores de las primeras escuelas de teatro y compartirán un objetivo común: la acción física del actor y su eficacia escénica.²⁸⁷

*“La presencia del cuerpo del actor en la escena va a recobrar importancia en íntima relación con el intento por parte de la teoría y la práctica teatral por llevar a cabo un tipo de espectáculo que se sustente en el concepto de teatro como totalidad.”*²⁸⁸

El cuerpo, de mero soporte del texto, pasa a ser una de las principales herramientas expresivas del actor. La búsqueda del ritmo escénico, del teatro de las imágenes y la influencia de los conceptos wagnerianos plantean una nueva concepción del teatro que busca su fuente de inspiración en las antiguas tragedias, el circo y el cabaret.

El cambio del paradigma corporal en la escena teatral a principios del siglo XX, supuso que estos directores teatrales abogaran por el entrenamiento físico y la utilización de la acrobacia como un medio para la formación y el entrenamiento del actor, al mismo tiempo que esta le aportaba una mayor decisión en la acción dramática.

²⁸⁷ Marco de Marinis, 2000 In cerca dell'attore: Un bilancio del Novecento teatrale, Bulzoni en Igor de Cuadra, *Utopías del cuerpo del actor en el s.XX: el mimo corporal, El Actor-Marioneta: del übermarionette de Gordon Craig al mimo corporal de Etienne Decroux*, <http://www.geocities.ws/paginatransversal/teatro/mimo.html>.

²⁸⁸ Sánchez, M. J., 2010, *El cuerpo como signo*, Madrid, Biblioteca nueva, p. 11

Conceptos como el training de Stanislavsky, la biomecánica de Meyerhold, la supermarioneta de Craig o la geometría corporal de Oskar Shlemmer crean la necesidad de que el actor incorpore nuevas técnicas corporales, de aquí que muchos directores planteen la acrobacia como recurso para el entrenamiento psico-físico de sus actores, hasta llegar a elaborar formas de entrenamiento específicamente acrobáticos como fue el caso de Grotowsky, de Eugenio Barba o de Lecoq.

El estudio del tratamiento de la acrobacia dentro de la formación y el entrenamiento actoral por parte de los directores de las escuelas teatrales del siglo XX, constituye uno de los centros de interés de la investigación y se desarrolla ampliamente en el capítulo IV de este estudio.

III.8.4.2. La acrobacia en el Teatro físico

El desarrollo del teatro físico ha tenido muchos momentos a lo largo de las últimas dos décadas, conducido por los éxitos de compañías como Volcano, Frantic Assembly, DV8, Complicité y otras. . Este crecimiento ha ocurrido apoyándose en la cultura de los talleres de entrenamiento actoral, contact improvisation y nuevas técnicas de danza, performance postmodernas, y a menudo fuera de los estudios superiores universitarios. Pero, a través de su rechazo al acercamiento convencional hacia el training, y de su normalmente posición política radical, el teatro físico ha empezado en algunos sentidos a aislarse, incluso a minarse, los fundamentos del training de movimiento corporal se abastecen de los profesores de escuelas de Teatro.

El teatro físico se percibe por algunos profesores de movimiento como un acercamiento superficial hacia el movimiento y la interpretación. Parece como problemático por la marginalización de su intención dramática, y por ser predominantemente técnico y visual. La crítica marca un punto de diferencia entre el escepticismo postmoderno hacia el cuerpo, su significación y su relación con los impulsos psicológicos hacia la materia (típicas actitudes de muchas compañías de teatro físico), y la concepción modernista / humanista de las escuelas de teatro

en las que el actor se expresa a través de movimientos profundos y a veces de elementos esenciales de la naturaleza humana. Esta diferencia es central para los profesores de movimiento, para quienes el trabajo está supeditado a la convicción, basada en la continua reflexión y evaluación sobre su práctica, de que lo que enseñan es entrenamiento de movimiento para actores, un sistema diseñado específicamente durante varias décadas y a través de un largo aprendizaje para responder a las necesidades del actor en relación a las demandas del profesional del teatro.

El teatro físico ha pensado que tenía un significado real para la actuación femenina, ofreciendo espacio para una fisicalidad que ha ayudado a desafiar los estereotipos de género.

El training de movimiento convencional no debería desdibujar el impacto y significado del teatro físico. Éste puede ser capaz de aprender de los éxitos del teatro físico y además desarrollar su papel de responder a la idea de un sujeto unitario, específicamente en relación a la puesta en escena del mismo como género. En este sentido el género es uno de las bases de la interpretación que es primordial en la identidad personal del actor profesional.

Los actores de teatro físico deberían ser cuidadosos con no separarse del training actoral convencional así como de carecer de efecto político o intención. Todo esto argumenta un training actoral profesional que proporciona al actor no solo ejercicios, sino una más profunda y rica comprensión de las implicaciones y significados de esos ejercicios y los contextos en los que son empleados.²⁸⁹

El teatro físico adopta esta nominación debido al alto componente corporal de sus puestas en escena y la intensidad de sus acciones físicas.

A continuación se expone un breve análisis de DV8, una compañía de teatro físico pionera junto con el singular teatro aéreo De la guarda.

Lloyd Newson y DV8 physical theatre.

En una línea de riesgo, combinan a partir de *Mi sexo, nuestra danza* (1987) la intención estética con un decidido compromiso crítico, que se exterioriza tanto en la audacia de las imágenes y acciones escénicas, algunas de ellas de difícil

²⁸⁹ Evans, M. 2009, *Movement Training for the Modern Actor*, New York, Routledge, pp. 180 - 182

asimilación por parte del espectador, como en el recurso de otros medios para hacer más efectiva la comunicación, sea la palabra, el video o la plástica.

Toma argumentos sobre las estrategias de interpretación que sitúan el análisis de movimiento, la articulación de las estructuras empleadas para crear la forma, la identificación de la materia y la consideración de su tratamiento, dentro de un marco de elaboración de significado, que sitúa al *extraño pez* de Lloyd Newson, creado para DV8 Teatro Físico, en una posición de vanguardia en el marco de la danza y el arte a finales del siglo XX en Europa. Al igual que en toda la obra de DV8 's, los artistas intérpretes toman riesgos físicos sorprendentes y humillantes, y son audaces para la configuración de las metáforas de la emoción extrema. La acción física intensa se ha convertido en marca registrada DV8 's.²⁹⁰

Teatro aéreo De la guarda

A mediados de la década del 80, Pichón Baldinú cofundó la compañía de teatro La Organización Negra, que nació en la cuna del underground porteño, innovando la escena teatral y desarrollando un concepto escénico y artístico a partir de la fricción y el contacto físico con el espectador, se convirtió en el máximo referente del nuevo teatro aéreo. Hacia 1995, ya con la compañía De la Guarda, estrenó el espectáculo Período Villa Villa, con el que recorrió el mundo hasta 2006. El éxito de este show lo llevó a desarrollar en 1999 el megaespectáculo Doma. En junio de ese año, el grupo estrenó Villa Villa en el Daryl Roth Theatre de Nueva York, ciudad en la que estuvo en cartel durante casi siete años y donde fue visto por más de un millón de personas en treinta países.²⁹¹ La utilización de cuerdas dinámicas y su interacción con el público les lleva a elevar a personas del público en un alarde de seguridad y decisión. Son únicos por este atrevimiento.

²⁹⁰ DV8 <http://dv8.co.uk/about-dv8/artistic-policy> 16/11/2014

<http://theatreanddance.britishcouncil.org/artists-and-companies/profiles/dv8-physical-theatre/>

²⁹¹ Teatro aéreo de la guarda <http://www.altoforo.com/musica-recitales-shows/66955-sobre-el-teatro-aereo-de-la-guarda.html> 18:23 17/11/2014

III.8.4.3. *La acrobacia en el teatro musical*

El teatro musical es un género teatral o cinematográfico en el que la acción se desenvuelve con escenas cantadas y bailadas. Es una forma de teatro que combina música, canción, texto, danza y acrobacia y que inicialmente se representaba en grandes escenarios, como los teatros de West End (Londres) o en Broadway (Nueva York).

A lo largo del siglo XX tuvo un éxito inédito, sobre todo en la ciudad de Nueva York. El musical es una producción representativa en la que se integran en una trama emocional, canciones y bailes, acompañamientos instrumentales e interludios y, a menudo, también danzas.

Este género renació como se conoce hoy en día en la Europa del siglo XIX como una variante de la opereta, aunque en los diferentes países no existía teatro musical con diferentes estilos: zarzuela, género chico y comedia musical en España, opera cómica y music hall en Inglaterra u operette en Francia. Mucho después, durante la primera mitad del siglo XX, se desarrolló en Estados Unidos, país donde ha registrado el máximo desarrollo.²⁹²

Según Ángel Fernández Cid, el teatro musical o cantado en España se remonta al *Canto de la pasión* en la Edad Media, que trazó un camino para que siglos después, en los años 70 se realizaran comedias musicales al estilo de *Jesucristo Superstar* o *Godspell*, las cuales desplegaban temas paralelos, tomando como argumento la vida de Jesús.²⁹³

“Durante muchos años, resultaba difícil delimitar los respectivos campos de cantantes y actores; incluso de quienes, entre ambos grupos, realizaban tareas directoriales en lo escénico. (..) La peculiaridad de nuestras zarzuelas o sainetes, además, reclamaba esa eficacia en el decir y el hacer que tantas veces se olvida y cuya carencia se perdona en la ópera, ante el imperio de una gran voz no acompañada por dotes equivalentes al representar. Pero en el teatro típico de España, tanto, más si cabe, que en la opereta y la comedia musical, los intérpretes han de hablar largos períodos y vivir las incidencias de sus personajes

²⁹² Teatro musical <http://es.wikipedia.org/wiki/Musical> 22/01/2013 19:27

²⁹³ Fernández Cid, A., 1975, *Cien años de teatro musical en España*, Madrid, Real musical, p. 19

sin la ganga de cubrir lagunas escénicas por las facultades vocales de excepción”²⁹⁴

Esta dialéctica creada por la falta de formación específica de los actores cantantes se solventó al crearse la especialidad de interpretación en el musical en las escuelas superiores de Arte Dramático al implantarse la L.O.G.S.E.

La acrobacia se ha convertido en una disciplina fundamental dentro del Teatro Musical hasta el punto de haberse generado el puesto de acróbata dentro de las compañías a semejanza de los acróbatas del ballet durante el barroco. La acrobacia aparece integrada como movimiento en las coreografías, bien realizada por todo el coro o por los protagonistas o bien ejecutada por los especialistas en momentos concretos con objeto de aportar una mayor espectacularidad a la obra. La acrobacia se ha convertido de por sí en un código expresivo, uno de los formatos teatrales que más demanda su utilización es el teatro musical.

El musical moderno se desarrolló por tipos, desde el show boat (el ‘barco-espectáculo’, 1927), hasta las fantasías de jazz de los años treinta, y los musicales dramáticos de los años cuarenta como *Oklahoma* (1943), *Carousel* (1945) y *South Pacific* (1949). En los años 1960 y 1970 proliferaron pequeñas compañías experimentales no comerciales conocidas como el «off Broadway» y el «off off-Broadway». Hoy en día, los espectáculos de Broadway, se centran en el musical británico, las reposiciones o alguna representación para estrellas consagradas.

Últimamente han aparecido espectáculos musicales con canciones de grupos famosos con tintes de teatro musical como *Hoy no me puedo levantar* (con canciones del grupo Mecano), *Mamma Mia!* (del grupo Abba) y *We will rock you* de Queen, que no pueden considerarse estrictamente musicales, puesto que las canciones no se han compuesto para la historia, sino a la inversa. Un ejemplo de teatro musical clásico en España sería *A B C*, de Nacho Cano, en el que las canciones se escribieron expresamente para ese musical. También en Broadway tienen su sede el Centro Lincoln para las Artes Escénicas y la Universidad de Columbia donde se preparan los actores de esta disciplina teatral específica.

Centenares de comedias musicales clásicas se han presentado en esta calle como *Gypsy*, *Sweet Charity*, *Hello Dolly*, *Annie*, *A chorus line*, *Godspell*, *Dreamgirls* en

²⁹⁴ Fernández Cid, A., op. Cit., p. 557

los años ochenta, así como éxitos rotundos como las de Andrew Lloyd Weber que se presentaron en el equivalente al West End británico, como *Cats*, *El fantasma de la ópera*, *Evita*, *Starlight express* y *Sunset boulevard*.

Dentro de este género se pueden destacar obras como:

Show Boat (1927), de Jerome Kern, *West Side Story* (musical) (1957), de Leonard Bernstein, *La ópera de los tres centavos* (1928), de Bertolt Brecht y Kurt Weill, *El hombre de La Mancha*, *El rey y yo* (musical), *El rey león* (musical), *My Fair Lady*, *Evita*, *Funny Girl* (musical), *Los miserables*, *La bella y la bestia*, *Wicked*, *Piaf*, *El fantasma de la ópera*, *Chicago*, *Grease*, *Cats*, *Jesucristo Superstar*, *The Sound of Music*, *In the heights*, *Mamma Mia!*, *Arcangelo*, *Libranos del mal*, *Fama*, *Annie* (musical), *Billy Elliot*, *Avenue Q*, *Dreamgirls*, *Hairspray*, *El mago de Oz*, *The Book of Mormon*, *Gypsy*, *Spring awakening*, *A Chorus Line*, *Los productores* (musical), *Jersey Boys*, *Drácula, el musical*, *Ocatonga*, *Conozca La ciudad del rey Laguer*, *Rock of ages*, *Rent*, *Sister Act*, *Young Frankenstein*, *Legally Blonde* (musical), *You're a Good Man, Charlie Brown*

Otras fueron producidas exclusivamente para el cine y luego pasaron a ser representaciones teatrales: *Chitty Chitty Bang Bang*, *Flashdance*, *Footloose*, *High School Musical 2* (2007), *High School Musical 3* (2008), *High School Musical* (2006), *Legally blonde*, *Mary Poppins*, *Saturday night fever*, *Shrek, el musical*.



Para producir el juego de acrobacias en Spiderman, donde los actores son lanzados al aire a 60 Km por hora, fue contratado un especialista del Cirque du Soleil, quién se encargó de diseñar la forma de hacerlo y de entrenar a los artistas para que no sufrieran accidentes en estas maniobras riesgosas, no obstante, en una ocasión se paralizó momentáneamente la obra porque las acrobacias salieron mal y los actores quedaron pendiendo de los cables, ante el estupor del público que no sabía si era parte de la obra o un accidente.²⁹⁵

Figura nº 64: Acrobacia aérea en el musical Spiderman

²⁹⁵ Musical Spiderman. <http://es.globedia.com/spider-man-musical-york> 22/01/2013 19:51

Las obras más conocidas de compositores españoles en los últimos años son: *Mar i cel*, de Dagoll Dagom, *Sancho Panza, el musical*, con música de Jose Luis Narom, *La Maja de Goya*, con música de Fernando Arbex, *Hoy no me puedo levantar*, basado en las canciones de Mecano, *40, el musical*, *Más de cien mentiras*, basado en canciones de Joaquín Sabina, la opereta *Mikado* de Dagoll Dagom, etc.²⁹⁶

III.8.4.4. *El teatro acrobático*

La primera vez que aparece esta denominación es en China con el Teatro acrobático de Beijing, sin embargo en la actualidad algunas compañías europeas y canadienses se han especializado en este tipo de teatro.

La denominación de acrobático aunque contempla un espectáculo fundamentalmente visual no excluye el texto en la puesta en escena.



Existen textos específicos para teatro acrobático como es el caso de “*Acróbatas*” de Israel Horowitz, escrito para ser interpretado por actores-acróbatas o acróbatas –actores como especifica el autor en la introducción.

Figura nº 65: Acróbatas²⁹⁷

Otro texto de teatro acrobático es *Sobresalto* (2004) de Juan Alberto Salvatierra creado específicamente como obra de teatro acrobático textual de temática circense con doble reparto protagonista masculino y femenino en la Escuela Superior de Arte dramático en Málaga. Otros montajes de teatro acrobático de la ESAD de Málaga han sido *Acróbatas* (2002 y 2013), *Construcciones dinámicas*, *el viajero del tiempo* (2005) *Acrostory* (2010) y *La Kybistica de Alejandro* (2012).

²⁹⁶ <http://es.wikipedia.org/wiki/Musical> 22/01/2013 19:27

²⁹⁷ Fuente: Álvarez de Toledo, J., 2002, *Acróbatas*. Málaga, ESAD Málaga

El domador de sombras de Itziar Pascual también es susceptible de una puesta en escena de carácter acrobático.

Dinamo theatre

Esta compañía montrealense está especializada en la investigación, la creación y la difusión de espectáculos de Teatro de movimiento acrobático.



En todas sus representaciones aplican lo que ellos llaman la mediación cultural que consiste en realizar un encuentro con el público siempre justo después de acabado el espectáculo.

Su trabajo acrobático está apoyado sobre un soporte dramático, a través del cual las escenas se suceden con diferentes números, o mejor dicho, cuadros acrobáticos.

Figura nº 66: Dynamo Theater²⁹⁸

Su espectáculo *mur-mur* se adentra en el mundo dramático a través de la dramaturgia gestual que nos narra una historia que utiliza la acrobacia, siempre bajo una adecuada justificación dramática, como lenguaje expresivo, apoyándose en un juego escénico de carácter lúdico.

Lo más singular de este grupo es que su Director junto con algunos actores plantean encuentros con el público al finalizar cada espectáculo.²⁹⁹

III.8.4.5. Teatro circo

Las bases del circo tradicional se sustentan bajo un formato de números que se suceden sin continuidad argumental entre ellos, y el entrenamiento corporal está únicamente al servicio de la habilidad y la destreza.

En el teatro circo se trabaja sobre un guión teatral continuo en el que el hilo conductor viene dado por un personaje, por la propia sucesión de imágenes o cuadros o por una historia que se narra gestual y a veces textualmente utilizando

²⁹⁸ Foto: Robert Etcheberry <http://www.dynamotheatre.qc.ca/fr/spectacles/en-repertoire/mur-mur.html>

²⁹⁹ www.dynamotheatre.qc.ca/fr/spectacles/en-repertoire/mur-mur.html

las distintas técnicas circenses como medio de expresión. La dramaturgia circense añade elementos narrativos que teatralizan la habilidad dentro de un cuadro o durante todo el espectáculo.³⁰⁰

Las compañías de teatro circo más significativas de Andalucía son:

Albadulake, que realiza una adecuada fusión del Circo contemporáneo y el flamenco en su espectáculo *Malaje*. La clave está en el compás, que permite una



delicada y espectacular fusión del cante, guitarra y baile flamenco, con el malabar, la acrobacia y el clown, llegando incluso a articular el concepto de transdisciplinariedad en escena, en un momento dado el guitarrista llega a hacer malabares con la guitarra y el acróbata baila realizando una sucesión de flic-flacs a ritmo de bulerías.

Figura nº 67: Albadulake³⁰¹

Varuma Teatro es una compañía dramática circense cuya actividad se centró inicialmente en el teatro de calle, para formar posteriormente un grupo polivalente



en el que la técnica se puso al servicio de la expresión para crear un lenguaje innovador a través de la fusión de diferentes disciplinas: Clown, interpretación, danza, flamenco, y técnicas circenses. Las diferentes disciplinas de sus integrantes hacen que sus proyectos nazcan a través de la investigación, incluso en algunos de sus espectáculos fusionan estas disciplinas con técnicas de aéreos que realiza Laura Bolón, una trapeceista formada en el Circo criollo. Su espectáculo *Malgama* lo definen como circontemporáneo y compás.

. Figura nº 68: Malgama Varuma teatro³⁰²

³⁰⁰ Invernó, J. *Circo y Educación física*, Barcelona, Inde, p. 16

³⁰¹ Albadulake, <http://www.albadulake.com/site/index.php?modulo=galeria> 23/11/2014 10:16

³⁰² Varuma teatro, <http://www.varumateatro.com/varuma/espectaculos/malgama> 23/11/2014 10:17

III. 8.4.6. Teatro de calle

Patrice Pavis lo define como: *el teatro que se produce fuera de los edificios teatrales tradicionales. La voluntad de abandonar el recinto teatral responde a un deseo de llevar el teatro a un público que generalmente no asiste a este tipo de espectáculo, producir un impacto sociopolítico directo y enlazar interpretación cultural y manifestación social. Es así como el teatro de calle se ha desarrollado particularmente en los años sesenta (Bread and puppet, Magic circus, happenings y acciones sindicales).*³⁰³



A partir de la década de 1960, el teatro de calle se inclinó hacia objetivos más estéticos que políticos, aunque se mantuvo fiel a su "capacidad de subvertir lo cotidiano" e incluso en muchos casos aumentando sus ingredientes de espectáculo de provocación.

En Europa son famosos los siguientes festivales: Berlin International Street Theatre Festival, Festival Internacional de Teatro de Rua (Santa María da Feira Portugal), Festival de Aviñon, Le Printemps des Comédiens, XI Festival degli Artisti di Strada y el Teatro en la calle en Morlaix.

Figura nº 69. Teatro de calle³⁰⁴

En España son importantes: Festival de Teatro y Artes de Calle de Valladolid, Feria de Tárrega, Festival Internacional de Teatro de Sitges (desaparecido), Festival de Teatro de Calle y Artes Circenses de Ávila, Feria de Teatro de Calle de Espartinas, Festival Teatro de Calle de Torrelavega, Festival de Teatro de Calle de Lekeitio, Festival de las Artes, "Enclave de Calle" (Burgos), Mueca (festival internacional de arte en la calle), Salou Arte Street, Bilboko Kalealdia, Festival de Artistas de Rúa (Redondela).³⁰⁵ Hoy en día sus contenidos son más visuales y espectaculares y engloban muchas técnicas de artes circenses como Zancos, cuerda floja, malabares, trapecio, aéreos, equilibrios, etc.

³⁰³ Pavis, P. op. Cit., p. 477

³⁰⁴ Fuente: Becker, H., Street Theater Deventer Netherlands. <https://www.streettheater.com> 16/02/2014 8:52

³⁰⁵ http://es.wikipedia.org/wiki/Teatro_de_calle 13/01/2013

III.8.4.7. La acrobacia en la lucha escénica

Si el conflicto es la esencia del teatro, entonces la confrontación física es el efecto natural de ese conflicto. Determinados personajes no pueden resolver sus diferencias con palabras, y las espadas, los puñetazos o los muebles lanzados son su única solución.

Los dramaturgos comprenden perfectamente la naturaleza del conflicto, y dónde dejar que este hierva físicamente. Las obras de Shakespeare son ejemplos maravillosos de dónde deben tener lugar las luchas dentro de los límites con los que el texto conduce la trama de la obra.

La primera pelea sirve también para iniciar la obra con energía y un poco de espectáculo. La segunda lucha hace girar la trama desde una comedia romántica pura hacia una tragedia. Shakespeare utilizó el recurso de la lucha escénica para cambiar completamente la dirección de la obra y de los personajes principales. Finalmente se puede utilizar la lucha como un obstáculo. Esas luchas dan lugar al inicio de obras, marcan el cambio de dirección o señalan los clímax.

De todas formas más allá de la cuestión de su localización en el texto el porqué la gente o los personajes luchan es fundamental para el actor, el director y el maestro de armas.

Si nos fijamos en una muestra de personajes que luchan, masculinos y femeninos, modernos e históricos, veremos inmediatamente que las emociones con las que jugamos son fuertes, volátiles, y agotadoras, ¡ultrajes, venganzas, celos y lujuria no son emociones con las que frivolar! Estos personajes luchan cuando las emociones les dominan y las razones quedan atrás.

Mientras que siempre es erróneo intentar substituir complicadas coreografías de lucha por buenas interpretaciones escénicas la calidad catártica de la violencia es fundamental tanto para los personajes como para los espectadores en la apreciación del texto. Los tipos de producción que eliminan la lucha de la obra recortan seriamente esta actividad tan humana.

Mientras que los personajes dramáticos clásicos a menudo luchan por motivos superiores como el honor, la religión o el bien general, las obras modernas de los

últimos años del siglo XX nos muestran ejemplos de violencia personal indiscriminada.

El mundo está lleno de imágenes de violencia, algunas justificadas y otras sin sentido. El trabajo del maestro de armas o el coordinador o director de acción y de los actores es reflejar la violencia en el escenario, sin hacerla romántica ni empequeñecerla, como parte de la condición humana.³⁰⁶

La naturaleza de la violencia en un drama clásico es diferente a la de una obra contemporánea por una razón, las luchas personales en un drama clásico, en la mayoría de los casos, están organizadas y formalizadas, saben cómo pelear y se encuentran en un lugar público con testigos. Pelean dentro de los límites de un conjunto de normas formales. Los personajes modernos normalmente no tienen un entrenamiento formal para combatir, con la excepción de personajes como policías, militares y luchadores de artes marciales.³⁰⁷

La aplicación de la acrobacia dramática a la lucha escénica se pone de manifiesto en la mayoría de los géneros teatrales por no decir en todos, ya que incluso existen un número considerable de dramas realistas contemporáneos, cuyas acotaciones marcan situaciones de conflicto que plantean, sino coreografías de lucha escénica, si acciones que requieren conocimientos técnicos corporales o interpretativos de lucha.

La lucha escénica constituye una de las áreas de formación dentro de la asignatura obligatoria y optativa de acrobacia y constituye por sí misma una Unidad Didáctica en la programación didáctica.

La lucha o combate escénico es una plataforma de aplicación de la acrobacia por su directa justificación interpretativa, constituye un área de formación para el estudiante de arte dramático crucial debido a su implicación en numerosos géneros teatrales.

Si esta disciplina se introdujese en otros niveles y etapas educativas constituiría un contenido Transversal en cuanto a la educación para la Paz por su contenido de sublimación de la violencia.

Las actividades con alta dificultad de decisión, y por tanto de percepción, necesitan para su ejecución global del aprendizaje de una serie de fundamentos técnicos, que considerados aisladamente pueden ser contemplados como respuestas fijas que se

³⁰⁶ Allen Suddeth. J., 1996, *Fight directing for the theatre*, Portsmouth, Heineman, Library of Congress, pp. 17-19

adaptan a un modelo ideal de ejecución. El método de enseñanza en este caso tiene que ser necesariamente mixto, procediendo a la enseñanza de los componentes básicos. Con esto se consigue la reproducción de los modelos técnicos de ejecución ideal y a la integración posterior de las mismas mediante la globalización.

Las fases del aprendizaje en la lucha escénica son: 1. Presentación global de la lucha, 2. Familiarización perceptiva, 3. Aprendizaje de los elementos técnicos de ejecución, 4. Aplicación de los modelos técnicos de ejecución en situaciones reales y 5. Formación de los esquemas fundamentales de decisión

Según Joaquín Campomanes, uno de los grandes debates es cómo adecuar el aprendizaje de elementos codificados, para que no limiten al actor durante su formación a una mera repetición de gestos y movimientos precisos.

Cualquier técnica deberá ir vinculada a un objetivo concreto, y deberá incorporar no solamente la repetición del gesto, sino que será el pretexto para evolucionar y progresar hacia los objetivos formativos que nos proponemos.

A través de este proceso podemos transformar un trabajo imitativo, puramente mecánico, sin sentido y que sigue modelos ideales de ejecución en un trabajo enfocado a las necesidades formativas del actor.

La evolución no debe estar basada en la mejora externa de la calidad del movimiento como consecuencia de la repetición gestual, sino en la adecuación a las necesidades del actor.

Adecuando la teoría de Campomanes a la acrobacia, los objetivos de la acrobacia dramática en el contexto de la lucha escénica centrarían la evolución en el desarrollo de tres factores:

Tiempo: Elección correcta del momento de ejecución del movimiento acrobático.

Distancia: Sentido de donde tienes que saltar, girar, voltear o rodar.

Velocidad: Adecuación del espacio recorrido en el tiempo exacto.

El máximo desarrollo de estas capacidades lógicamente lleva implícito el objetivo a alcanzar: Realizar correctamente los movimientos acrobáticos en el momento exacto con total precisión y a la velocidad adecuada.

“No debemos plantearnos la necesidad de formar actores – acróbatas, sino actores que en su formación integral sean capaces de asimilar no sólo códigos determinados,

*sino todos aquellos elementos complementarios imprescindibles en el proceso de creación.”*³⁰⁸

La acrobacia como trabajo actoral conlleva un proceso dividido en tres áreas:

Una de acondicionamiento psico-físico y precrobático, otra de aprendizaje y perfeccionamiento técnico acrobático, y un espacio de aplicación escénica de los elementos técnicos aprendidos que incluye, no solo la codificación de movimientos, sino la de todos los objetivos pretendidos.

“Los objetivos y elementos que un actor debe tener para la práctica de la lucha escénica son todos aquellos factores que incidan positivamente en su formación actoral: Sentido de la observación, capacidad de relación, sentido espacial, trabajo con objetos, relación e integración, coordinación y relajación de todos los módulos corporales que intervienen en el movimiento, concentración: entendiendo esta como la capacidad de mantener temporalmente la atención, ritmo- cambio de ritmo- cadencia, sentido de la acción – reacción, capacidad de respuesta y sentido del trabajo grupal.”

Se debe plantear un proceso colectivo que oriente al actor progresivamente hacia trabajos corales. Los elementos técnicos no deben plantearse como acciones individuales protagonista – antagonista, sino que deben estar sujetos a una dinámica coral colectiva que creará la base para la adecuada aplicación a la lucha escénica, la lucha escénica constituye un ámbito ideal para la aplicación escénica de todo el proceso de aprendizaje.

“La lucha escénica no puede ni debe ser una propuesta totalmente aislada del espectáculo. La calidad en los movimientos, la precisión, la coordinación y la seguridad no se improvisan. El actor en este momento, al igual que el coreógrafo o responsable de la lucha escénica, está al servicio de un texto, de una música y de una propuesta de puesta en escena.

En todos los casos hay elementos comunes que no permiten variación:

Espacio escénico- elementos escenográficos que lo limitan, intenciones de la escena, carácter de los personajes, objetivos específicos de la escena y sus respectivas

³⁰⁸ Campomanes, J., 2009, *La codificación en el trabajo del actor* en Garre, S., Pascual, I., op. Cit., pp. 105-108

Capítulo III: Evolución histórica de la acrobacia escénica en la cultura Mediterránea y Europea

*relaciones, ritmo – cadencia, Lucha escénica y su relación Acrobacia – esgrima – danza, realidad – seguridad, verdad – teatralidad y texto – musicalidad.”*³⁰⁹

La acrobacia es una actividad corporal necesaria para el entrenamiento psico-físico del actor y además es imprescindible para la formación actoral.

“La lucha: dar y recibir una bofetada, una patada, tirarse de los pelos, retorcerse la nariz, entablar una pelea colectiva, dándole un máximo de ilusión, pero sin pelearse nunca de verdad, por supuesto. El que recibe la bofetada o el que le tiran del pelo es quien conduce el juego y provoca la ilusión. Se confirma aquí esta ley esencial del teatro que ya hemos observado: ¡la reacción crea la acción!.”

Con esa última premisa explica Lecoq toda la metodología interpretativa de la lucha escénica. El combate escénico entre dos actores debe realizarse mediante el adecuado trabajo de escucha que aporta la debida coordinación tensional en las acciones y reacciones, de forma que las apariencias deben ser inversas y quien parece que ejecuta la acción es un mero vehículo de proyección de dicho movimiento activo y la clave real está en el protagonismo activo de la reacción, para lo cual se deben respetar los principios de fuerza inicial, proporcionalidad, direccionalidad, credibilidad, etc.

*“Se añaden por último los objetos. La silla que vuela, la mesa sobre la que se rueda, etc. Igualmente se trabajan los apoyos, es decir el acompañamiento y la seguridad del movimiento acrobático para evitar la caída del actor. En un salto mortal, una mano colocada en la parte baja de la espalda puede ayudar a realizar el movimiento sin correr riesgos. Estos apoyos son a su vez dramatizados: <<me agacho para recoger un objeto, el otro personaje rueda sobre mi espalda, me levanto para ver lo que pasa, y al incorporarme, le ayudo a realizar su salto”.*³¹⁰

Es sutil la forma en que utiliza ejercicios metodológicos de progresiones de aprendizaje de movimientos acrobáticos con vuelo y los aplica perfectamente a través del binomio acción – reacción.

³⁰⁹ Campomanes, J., op. Cit., pp. 106-109

³¹⁰ Lecoq, J., op. Cit., p. 110

El dominio técnico de todos estos movimientos acrobáticos, caídas y saltos, malabarismos y luchas tienen un único objetivo: dar al actor una mayor libertad de actuación.

Pone de manifiesto la importancia del entrenamiento técnico acrobático para la obtención de un mejor rendimiento escénico.³¹¹

Para una correcta integración de la técnica acrobática a la construcción física del personaje en la puesta en escena se han de tener en cuenta una serie de factores:

La posición en la escena, el plano de movimiento, el estado anímico del personaje que el texto muestra a la hora de montar la lucha escénica, la construcción física del personaje, el texto para decidir cuándo realizar la acrobacia, la integración con el texto, la justificación del movimiento, la adaptación respiratoria, el ajuste de la velocidad, la contextualización del movimiento en la escena, los límites que pueda presentar la indumentaria y las posibles mascarar.

Las volteretas se realizaran integrándolas con la interpretación del personaje, intentando mantener la construcción física durante su ejecución, es decir que se adaptará el movimiento acrobático a esa tipología. En el caso del personaje de la Comedia del arte Pulcinella, al tener un hombro más elevado que el otro, realizará una voltereta de aikido por el hombro más alto y justificándola adecuadamente.

Cada maestro de armas tiene una forma diferente de abordar las luchas escénicas, lo primero que debe hacer un director de acción para saber ¿Quiénes?, ¿Por qué? ¿Cómo?, ¿Por qué? y ¿Dónde se produce la lucha? es leerse la obra completa para conocer perfectamente las intenciones de los personajes y poder reflejarlo en la coreografía.

El coreógrafo de lucha escénica o maestro de armas debe tener en cuenta las características físicas, psicológicas, el nivel de condición física y los conocimientos técnicos previos de los actores. En función de estos, del texto y de la dramaturgia seleccionará el tipo de movimientos que van a integrar la coreografía, teniendo en cuenta además otros factores como el tipo de combate que se va a realizar en la coreografía que dependerá de la época, el lugar y el tipo de personajes.³¹²

³¹¹ Jacques Lecoq, *acrobacia dramática: en los límites del cuerpo*, op, Cit., pp. 109 -110.

³¹² Allen Suddeth. J., op. Cit., pp. 22, 79.

III.8.5. La acrobacia en la Ópera.

La Ópera constituye uno de los formatos escénicos donde la acrobacia encuentra uno de sus lugares de representación, en determinados espectáculos existe la figura del especialista, el acróbata de la ópera, derivado del acróbata del ballet del Barroco..

III.8.5.1. La Ópera – circo de Carles Santos

Los ocho artistas circenses no sólo se contorsionan o se lanzan por el aire, también narran parte del texto; y los tres cantantes líricos, además de hacer lo suyo, actúan en situación de riesgo. La obra compuesta por el músico Carles Santos, fusiona el lenguaje de la ópera y del circo para crear un montaje que transgrede los límites de las disciplinas artísticas. *Sama samaruck suck suk*, una “Ópera-circo” con música para una orquesta tradicional.³¹³

La magia del circo y la elegancia de la ópera se funden en este espectáculo del compositor y músico Carles Santos. La tradicional carpa, se sustituye por el escenario del Teatro. Durante la ópera-circo, la contralto, el tenor y la mezzosoprano cantan ópera en sitios tan insospechados como un trampolín o un trapecio. Los cantantes apenas tocan el suelo. La otra cara del espectáculo la componen los ocho artistas circenses. La antipodista presenta el espectáculo. Un funambulista, una contorsionista, un malabarista o un trapecista serán personajes que compondrán la onírica fantasía creada por Santos: *“El objetivo era unir las distintas disciplinas de las dos artes para así enriquecerlas; He enredado unos con otros para que no sean simples cantantes o artistas de circo, sino que también sean personajes de teatro”*. Una de las características más importante para Santos es el riesgo *“Se trata de especialistas de gran calidad que trabajarán sin protección cada espectador sentirá la poesía que de esto emana, pues, en un momento del espectáculo, los personajes actuarán justo encima del público”*.³¹⁴

³¹³ http://elpais.com/diario/2002/09/11/espectaculos/1031695202_850215.html 07/01/2013 09:30

³¹⁴ http://www.abcdesevilla.es/hemeroteca/historico-08-11-2002/sevilla/Sevilla/las-acrobacias-y-el-canto-se-mezclan-en-la-opera-circo-de-carles-santos_135095.html 07/01/2013 09:30

III.8.5.2. *La ópera de Pekin (Beijing)*

La Ópera de Pekín, aunque no pertenece a la cultura mediterránea y Europea, constituye una perfecta aplicación escénica del concepto de acrobacia dramática, ya que sus acrobacias se ponen en escena totalmente justificadas por el drama bajo el soporte del combate escénico corporal, normalmente con armas o con banderas,



por lo cual resulta imprescindible dedicarle un epígrafe en este estudio. El entrenamiento de los actores de la ópera de Pekín se caracteriza por su alto nivel de exigencia física, el aprendizaje de técnicas acrobáticas y artes marciales y su largo proceso de preparación desde la niñez.

Fig. nº 70: Ópera de Beijing fotografía en directo³¹⁵

Este tipo de Ópera China se inició a mediados del siglo XIX y se hizo extremadamente popular entre la corte de la dinastía Qing. Está considerada como una de las máximas expresiones de la cultura de China. El 16 de noviembre de 2010, la Unesco declaró la Ópera de Pekín como Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad.

Aunque es conocida como Ópera de Beijing sus orígenes se sitúan en las provincias de Anhui y Hubei. Gran parte de los diálogos se realiza en antiguos dialectos procedentes de estas dos regiones. Se cree que la ópera de Pekín nació en el año 1790, recién creado el circo moderno, con una representación que un grupo teatral ofreció al emperador Qianlong para festejar su octogésimo cumpleaños.

Originariamente, la ópera se representaba únicamente en la corte imperial y no se convirtió en un espectáculo público hasta más tarde.

Mei Lang Fang (1894 – 1961), actor chino, fue uno de los grandes maestros de la ópera de Pekín, debutó en 1905.

³¹⁵ Fuente: Fotografía Fassy Bartoli

Los argumentos de la ópera de Pekín son muy variados y van desde las intrigas de la corte hasta hazañas militares. Importa tanto la música como los gestos, las acrobacias y los cantos. Las representaciones pueden durar hasta seis horas.³¹⁶

Los personajes interpretados en la ópera de Pekín se dividen en cuatro tipos de roles:

El sheng, uno de los papeles de laosheng es el rol del guerrero, cualquier actor versado en la disciplina del arte de esta interpretación debe dominar el canto, juego escénico y el combate



Figura nº 71: Personajes de la Opera de Beijijg³¹⁷

El *wusheng* es un personaje defendido por un joven actor que domina las artes marciales y el juego escénico.. El *wusheng* está dividido normalmente en dos categorías: el *chankao wusheng* que lleva coraza, casco y banderines izados detrás del cuello, al igual que botas con suelas gruesas, tiene generalmente un arma de hoja larga. Este actor no es solamente docto en artes marciales, sino que tiene que interpretar a un general digno, con bellos y majestuosos movimientos, y un canto y recitación refinada. La otra categoría de *wusheng* es la *duanda wusheng*, el cual va vestido de chaqueta y pantalón, y utiliza un arma corta con agilidad y rapidez.

El *xiaosheng* es un papel del hombre joven, sin barba ni coraza, en general es bello y elegante. *El dan*, papel de mujer, se subdivide en: *qinqyi*, *huadan*, *wudan*, *huashan*, *laodan* y *caidan*. El *wudan* es un personaje de mujer guerrera que se subdivide en la *duanda wudan*, mujer vestida de guerrera, rara vez a caballo, que se caracteriza por el juego acrobático y recitativo aunque su nivel de canto e interpretación es relativamente poco aceptable, la otra categoría es el *changkao wudan*, papel de mujer guerrera con armadura y con casco, generalmente montada a caballo y con sable. Es docta en el combate y el juego escénico.

Los tipos de *jing* se subdividen en: *tongchui*, *hualian*, *jiazi hualian* y *wu hualian*.

³¹⁶ http://es.wikipedia.org/wiki/%C3%93pera_de_Pek%C3%ADn 09/13/2013 9:45

³¹⁷ Id.

El *wu hualian* es el papel especializado en combate.

El *chou* (clown) es el cuarto tipo de papel y su misión es hacer resaltar los héroes de la ópera.³¹⁸

*“Los principales medios de interpretación de la ópera de Pekín son el canto, la recitación, el mimo y el combate.”*³¹⁹

La troupe teatral estaba compuesta en general de miembros de un mismo clan. El arte de la actuación se transmitía oralmente, de maestro a discípulo, y todos los miembros se esforzaban en mejorar la representación, mediante el canto o el juego escénico. Las troupes se diferenciaban entre las que representaban las piezas de letras o las piezas de guerreros. La primera categoría de troupes eran doctas en



canto y la segunda categoría en movimientos acrobáticos. En la ópera de Beijing ciertas técnicas son únicas, y para dominarlas y ser un maestro en ellas deben ejecutarlas desde la infancia. Entre ellas la acrobacia.

Figura nº 72: Acrobacia Ópera Beijing³²⁰

Para aprender opera de Beijing, los niños deben primero imitar a de su profesor, gesto por gesto, y hacer los ejercicios repetidos poder pasar del movimiento analítico al movimiento continuo y dominar exactamente la interpretación de su profesor, o sea los gestos, los movimientos del cuerpo, la expresión de los ojos, las palabras del canto, la pronunciación y la forma de cantar. Después los alumnos pueden pasar a un estadio de repetición del espectáculo, al realizar sucesivamente los movimientos codificados. Los jóvenes actores no pueden comprender a fondo las peripecias y los sentimientos de los personajes, pero los espectadores podrán comprender si ellos pueden asegurar la exactitud de los

³¹⁸ Chengbei, Xu, 2003, *Opera de Beijing*, Beijing, China intercontinental press, pp. 31-40

³¹⁹ Chengbei, Xu, *ibid.*, pp. 59

³²⁰ Fuente: Imágenes ópera de Pekin <https://www.google.es/search?q=opera+de+pekin> 23/11/2014 21:51

movimientos y las palabras. La formación acrobática empieza desde que entran en la escuela de la ópera de Pekin, el entrenamiento es exhaustivo y se basa en la repetición, prestan especial atención a la flexibilidad, al equilibrio invertido y a las series acrobáticas.³²¹

III. 8.6. La acrobacia en el Music hall

Desde finales del siglo XIX, la acrobacia se realiza en el ámbito chavacano de una



danzamanía popular. En la *Belle Époque*, el cuerpo desnudo que se contonea se transforma en el símbolo de la figura femenina erotizada a través del efecto disolvente de un cancán, el frenesí de un grand écart muy amplio, la obscenidad de una pierna que se coloca por encima de la cabeza, y ocupan los escenarios de los circos, los cabarets, los cafes-concierto y los Music halls, del Folies-Bergère pasando por el Moulin Rouge.

Figura nº 73: Los Frediani. Empire. 1957³²²

Se multiplican los números de acróbatas excéntricos y músicos, entre ellos Mistinguett que con sus famosas piernas fue una eminente revelación de la danza acrobática, (..) La danza libre o danza plástica³²³ adoptó los nuevos ritmos del frenesí del Jazz donde las canciones pasan entre las piernas, las espaldas de las bailarinas y las chicas del Music-hall. Cocteau, se inspiró en el circo y el music

³²¹ Chengbei, Xu, op. Cit., p. 111

³²² Damase, Jacques, 1960, *Les Folies du Music-Hall*, Paris, Ed. Spectacles, p.169

³²³ Amiard-Chevreil, Claudine, 1983, *Du cirque au theater*, Lausanne, L'Age d'Homme, p. 137

hall, especialmente en su ballet *Parade*, vio en el Jazz un huracán de ritmos para danzar, tanto que Josephine Baker ³²⁴ hizo referencia a éste en sus memorias.

Con otro registro también endiablado, el Cancán creó pasión con sus bailarinas pasando la pierna por encima de la cabeza de los hombres, como La Goulue y otras bailarinas acrobáticas desaliñadas por la fiebre y la lubricidad de sus infernales giros.

En el teatro Casino de Nueva York, Loïe diseñó para la obra *El Tío Celestin*, una serie de danzas utilizando faroles con cristales de colores colocados en distintos



ángulos de de la escena, consiguiendo efectos desconocidos hasta entonces. Como otras bailarinas empezaban a robarle las ideas (...) en 1892, animada por sus éxitos, decidió probar fortuna en París (...) se dirigió al Folies Bergère, donde alcanzó un éxito inimaginable. Uno de sus números más famosos era la danza del fuego, bailaba sobre un cristal iluminado por debajo, cuyos efectos inspiraron a Toulouse-Lautrec. ³²⁵

Fig. nº 74: Cartel de Loïe Fuller ³²⁶

Loïe Fuller desarrolló aspectos plásticos y escenográficos de la danza a través de la utilización de luces, telas y bastones con los que prolongaba la amplitud de sus gestos. El Music Hall constituyó el marco apropiado para el encuentro interdisciplinar, donde se combinaron las artes escénicas, el circo, la danza, la pantomima, el erotismo, el arte malabar, etc. ³²⁷

Una nueva forma de la danza acrobática iba a tener una brillante aparición. Una joven americana, Miss Loïe Fuller, inventó la danza llamada, no se sabe por qué, *Serpentine*, donde el juego de luces, la magia de los colores, llegó en momentos a los más altos dominios de los sueños.

La tentativa de Fuller es interesante remarcarla desde el punto de vista artístico, ya que aportó una sensación desconocida hasta entonces: la del movimiento de la luz.

³²⁴ Sauvage, M., 2006, *Memoires de Josephine Baker* 1929, en Rooband, p.60.

³²⁵ Markessinis, A., op. Cit., p. 138

³²⁶ Cartel de Loïe Fuller, <http://es.wikipedia.org/wiki/Cabar%C3%A9>

³²⁷ Brozas, M. P., op. Cit., p. 115-116

Después del aplaudido debut en el Folies Bergère, la danza iluminada apareció en



el teatro, en las revistas, a caballo en los circos, en las jaulas de fieras de los domadores. No le faltó éxito y Loie Fuller fue conocida en el mundo entero.³²⁸

La proliferación de espectáculos acrobáticos entre los años 20 y 50 llegó a todos los establecimientos de Music-Hall en París como el Folies Bergère, el Empire, el Lido, el Olympia, el Alhambra, el Moulin-rouge, el Casino de París, etc..

Figura nº 75: Los Popescu 1922³²⁹



Algunos de los acróbatas que actuaron en estos locales fueron: Los Alex, 1917, los Popescu, 1922, Rastelli 1922, los Athena 1923, las Hoffman Girls 1924, Silvas junior 1924, los Codonna 1925, Chester Kimston 1925, Gaby Marcés 1933, Circo Tabarín 1936, los Clérans 1939, Paolo 1940, Pilou, Tay-ru, Reverhos 1954, Medina 1954, Bogdi brothers 1956, Little John 1957, los Frediani 1957 y Zaru 1957 entre otros.

Figura nº 76: Los Cleráns 1939³³⁰



Figura nº 77: Hoffman girls 1924³³¹



Figura nº 78: Los Atena (Arte y fuerza) 1923³³²

³²⁸ Menil, F. de, op. Cit., pp. 338-340

³²⁹ Damase, J., op. Cit., pp. 158

³³⁰ Ibid., p. 164

³³¹ Ibid., pp. 20-21

³³² Ibid., p. 165

III.8.7. la acrobacia en la Danza

La acrobacia, históricamente, ha estado siempre en una posición muy cercana a la danza, incluso fusionada, supeditada o subordinada a ella. En una aproximación a las danzas acrobáticas se pueden establecer cuatro grupos genéricos de danza que contemplan movimientos acrobáticos, el primero toma como referencia la danza escénica, el segundo se refiere a las danzas populares, el tercero contempla los bailes de salón y el último grupo engloba a las danzas urbanas.

En el primer grupo entraría tanto la danza clásica como las diversas formas de danza contemporánea, danza-teatro, la danza vertical y específicamente como técnica de creación de la danza el contact improvisation.

En el segundo grupo de las danzas populares los Castells y la muixeranga, en el tercero el Rock'n Roll acrobático y por último enmarcadas como danzas urbanas aparecen la Capoeira y el Break – dance o hip – hop.

III.8.7.1.La danza y la acrobacia en la formación actoral

Existen un gran número de elementos comunes entre el arte de la danza, la acrobacia y la interpretación dramática, elementos que debidamente observados, Inciden en un mayor conocimiento del hecho escénico y en un incremento de la sensibilidad artística. Evidentemente se trata de códigos diferentes, por lo que el alumno no debe limitarse a acumular conocimientos sino a contrastarlos, a reflexionar sobre el hecho escénico, la interpretación y las diferentes formas de abordar el movimiento en una clave distinta a la habitual.

La Danza y la Acrobacia son asignaturas de movimiento corporal. Aplicando el artículo de Eva Lara a la acrobacia en la formación del actor, se puede concretar que todos los principios del movimiento y de la anatomía son idénticos en todas las asignaturas corporales, ya que parten de acciones posibles para el cuerpo humano y de principios físicos, como la gravedad, que determinan el movimiento.

Los principios de Laban son también aplicables para estudiar el movimiento acrobático. Todas las acciones estén codificadas en un estilo o no, tienen un tiempo, un espacio y una calidad del movimiento determinada por el antagonismo muscular y la gravedad. Entender la acrobacia desde este punto de vista, previo al código específico de cada técnica, es fundamental para el actor, ya que le hará relacionar de inmediato el trabajo acrobático con otras técnicas de entrenamiento actoral. Observar la acrobacia desde el análisis, la codificación y la composición de partituras de movimiento reforzará la capacidad del actor para definir y fijar dichas partituras. Los diferentes movimientos acrobáticos utilizan distintas dinámicas en cada ejercicio de forma que el cuerpo interioriza las sensaciones y las relaciona con acciones específicas. Pero además de las sensaciones físicas, a cada ejercicio le corresponde un tiempo y un esquema corporal específico determinado por un código estético y expresivo inherente a la sensación física, además estos movimientos, series, frases y partituras rítmicas, deben integrarse en relación directa a un tiempo musical, que se grabará en la memoria muscular, lo cual facilitará el aprendizaje.³³³ Las partituras rítmicas para el aprendizaje son perfectamente aplicables a las frases de movimiento acrobáticas, de hecho cada movimiento acrobático contiene un ritmo interno ideal para la correcta ejecución y su adecuada progresión en el aprendizaje.

III.8.7.2. La acrobacia en la Danza clásica:

El paso a dos “pas de deux”, los portés

En danza clásica se utiliza el término de acrobacia para designar una serie de elementos individuales y una serie de acciones grupales iniciadas a partir de los “Pas de deux” -adagios en pareja- que fueron desarrollando los portés – levantamientos – como formas específicamente acrobáticas determinadas por su altura, sus giros aéreos y sus posiciones de equilibrio.³³⁴

“(…) se llaman portés a las poses o movimientos en los que la bailarina está sostenida en el aire por el o los brazos de su partenaire, o bien cuando descansa

³³³ Lara, E., *La danza en la formación del actor* en Garré, S. y Pascual, I., op. Cit., pp. 135 -136

³³⁴ Brozas, M. P., op. Cit., p. 118

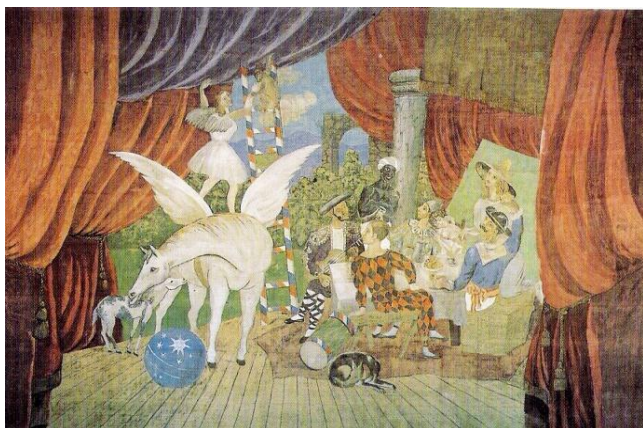
sobre el hombro. Estos, que derivan del salto detenido directamente en el aire, se consideran específicamente acrobáticos por el nivel de altura que alcanza la bailarina. “³³⁵

Estos portes pueden hacerse en el suelo, en posición demi-pliée, o en posición ortoestática por el portor, pero igualmente en desplazamiento; Los más espectaculares – los portes lanzados y recepcionados, que son más bien acrobáticos, y no exentos de peligro- fueron introducidos en Europa por los coreógrafos rusos influenciados por la Escuela de Circo.³³⁶

En el pas de deux, y concretamente en los portés, se aplican claramente los roles de portor y ágil al realizar equilibrios por parejas con ágil portado con posiciones de figuras, de flexibilidad o invertidas. “Si bien en danza clásica el movimiento es esférico, la técnica de los portes es además angular. Se apoya en las reglas matemáticas y en los conocimientos fisiológicos fundamentales.”³³⁷

III.8.7.3. Los Ballets rusos: Parade

El ballet ruso *Parade* fue producido por Sergei Diaghilev, música de Erik Satie, libreto de Jean Cocteau, coreografía de Massine, y decorados de Pablo Picasso. Parade no tenía argumento, sino que mostraba el exterior de un circo en el que los



artistas intentaban atraer la atención del público, anticipando lo que iba a ser su actuación. Fue un ballet muy espectacular y diferente a lo que los Ballets rusos habían hecho hasta entonces. Gran parte del éxito se debía a Picasso.

Figura nº 79: Telón de Parade³³⁸

³³⁵ Serres, G., 2002, *Le pas de Deux. Les portés. Manuel d'apprentissage*. Paris. Désiris, p.20

³³⁶ Ibid, p. 38

³³⁷ <http://www.danzaballet.com/?p=90> 23/01/2013 7:50

³³⁸ Fuente: Museo Picasso Barcelona, 1996, *Picasso y el teatro*, Barcelona, Ambit Servicios

*“Los acróbatas (Lydia Lopokhova / Vera Nemchinova y Nicolas Zverev) ejecutaban un suave paso a dos. La acción terminaba con un desenfrenado ragtime, al que se unía un caballo y los acróbatas daban volteretas antes de desaparecer entre bastidores.”*³³⁹

El argumento era muy simple: una pequeña compañía en gira se exhibe sobre un tablado para invitar a los espectadores a entrar en la barraca de feria. Una parte de los personajes llevan sus vestidos propios: dos acróbatas, un malabarista chino y una muchacha americana, mientras otros dos, los Managers, aparecen disfrazados bajo estructuras que condicionan sus movimientos. Jean Cocteau explicó algunos detalles sobre *Parade*: *“Transformé al acróbata en una pareja de acróbatas para permitir que Massine preparara la parodia de un “paso a dos” italiano tras nuestras investigaciones de orden realista.(..)*



*Los acróbatas pánfilos, ágiles y pobres, habíamos intentado revestirlos de esa melancolía del circo del circo de domingo por la tarde, la de su mutis, que obliga a los niños a meter el brazo en la manga del abrigo echando una última mirada a la pista.”*³⁴⁰

Figura nº 80: Acróbatas Parade³⁴¹

La finalidad conceptual de *Parade* no era la traslación de una parada-espectáculo al teatro sino una reflexión sobre la lejanía entre este mundo ambulante y la realidad cotidiana de los espectadores. Mostrando los números de los personajes protagonistas, fuera de la barraca y en el teatro, Picasso acercaba la realidad de estos personajes al espectador presentando las personas que había detrás. “Parade” significó un revulsivo en el mundo artístico desde todos los puntos de vista, plástico, musical, narrativo y coreográfico y, por este motivo, provocó un escándalo que lo precedió en todas sus representaciones.³⁴²

Editoriales, p. 56

³³⁹ Markessinis, A., op. Cit., p. 213

³⁴⁰ Sánchez, J. A., *La Escena Moderna*, Madrid, Akal, pp. 136 -137, 141

³⁴¹ Fuente: www.bcn.es // Selección de imágenes Danza Ballet

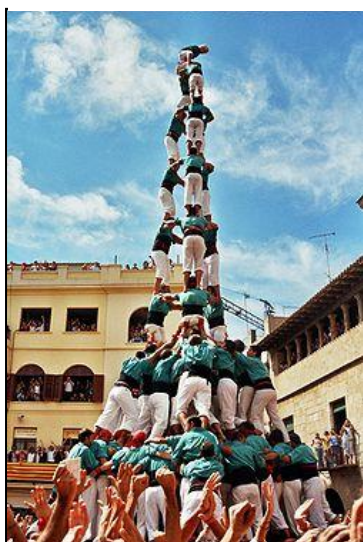
<http://www.danzaballet.com/ballet-parade-2/> 15/04/2014 09:35

³⁴² Ballet Parade <http://www.danzaballet.com/ballet-parade-2/> 15/04/2014 09:35

III.8.7.4. *Danzas folklóricas:*

Los Castells

En algunas danzas tradicionales de distintas regiones españolas se describe una acción acrobática que se realizaba conjuntamente en algún momento, que solía coincidir con la culminación de la coreografía, como una composición estática o



dinámica en al que unos cuerpos ascendían sobre los otros formando una torre, un castillo o una pirámide (Carreras y candi, Fernando (1988) Folklore y costumbres de España (1988) Merino Madrid.

Actualmente, en Cataluña, se conservan los Castells como figuras espectaculares aisladas, con un desarrollo independiente.³⁴³ la muixeranga: También existe otro tipo de pirámide humana la Muixeranga en la comunidad valenciana.³⁴⁴

Figura nº 81: Castell de Vilafranca³⁴⁵

Es curioso observar que en los Castells se reproduce el mismo formato de la acrobacia antigua en el sentido de que en la cúspide se sitúa un niño.

³⁴³ Reventós,1994, *Los castellers como fenómeno sociológico* y Capdevila , X.,1994, *Castells, dos siglos en alza.*, La vanguardia, 26-06-1996, 10, 24-65

³⁴⁴ Martínez, C., Queralt, A., Ferrer, M., 2000, *Aplicación técnica de la Muixeranga en las actividades gimnásticas*, Actas del V simposio de actividades gimnásticas, Cáceres, pp. 299-307

³⁴⁵ Fuente: <http://es.wikipedia.org/wiki/Castell> *Pilar de 8 amb folre i manilles* de los Castellers de Vilafranca

II.8.7.5. *La acrobacia en la danza contemporánea*

Los precursores de la danza moderna en Europa fueron Francois Delsarte, Emile Jacques Dalcroze junto con fundadores de sistemas o métodos como Rudolf Laban, Mary Wigman, Kurt Joss, Sigurd Leeder, Hans Zullig, Jean Cebron y Rosalía Chladek, sus continuadores: Harald Kreutzberg, Yvonne Georgi, Gret Palucca, Vera Skoronel, Ruth Abramovich, Niddy Impekoven, Ellen Tels, Mila Cirul, Dore Hoyer y los marginales Alexander y Clotilde Sajárov.³⁴⁶

La danza moderna evolucionó desde los pioneros americanos de la primera generación: Isadora Duncan, Loïe Fuller, Maud Allan, Ruth St. Denis. Ted Shawn y El Denishawn pasando por los fundadores del *modern dance* en EE.UU. que constituyen la segunda generación: Louis Horst, Marta Graham, Doris Humphrey, Charles Weidman, José Limón, Helen Tamiris, Hanya Holm, Lester Horton, Erick Hawkins, Anna Sokolow y los coreógrafos independientes Jane Dudley, Sophie Maslow, William Bales, Merle Marsicano, Sybil Shearer, Midi Garth, Katherine Litz, Jean Erdmaan, Esther Junger y Valerie Bettis. La tercera generación la constituyen Merce Cunningham, Paul Taylor y Alwin Nikolais, creador del teatro de la danza.³⁴⁷

Desde los años 60 coreógrafos como Simoni Forti, Trisha Brown, Yvonne Rainer, Anne Halprin y Merce Cunningham, precursores algunos de ellos de la danza postmodernista han utilizado los movimientos acrobáticos como elementos de creación y composición de sus coreografías, casi siempre bajo el formato del contact improvisation creado por Steve Paxton en 1972.

Otros coreógrafos como Win vandekeybus, Jan Fabre, Moses Pendleton.....

Compañías como La-La-la human steps, Momix, Pilóbolus, Gelabert & Azzopardi, 10 & 10 utilizan la acrobacia como lenguaje expresivo.

³⁴⁶ La irradiación artística de los Sajarov no puede afiliarse ni a la danza expresionista de la Europa central ni a la *modern dance* americana, no obstante ofrecen a la historia de la danza moderna una nueva forma de expresión desligada de la utilización de la técnica clásica tradicional. *Decide convertirse en bailarín, (...) Se pone a trabajar a fin de hacer de su cuerpo un instrumento maleable para la expresión corporal. Practica especialmente ejercicios de Acrobacia.* En Baril, J. op. Cit., p. 431

³⁴⁷ Baril, J. op. Cit., pp. 9-11

La La La Human Steps

Es un grupo Quebequense de danza contemporánea de Canadá , conocida por su enérgico estilo acrobático que con frecuencia implica el contacto físico de ritmo rápido y atlético. Su movimiento característico es el salto del barril, que es como una horizontal pirueta en el aire.

La compañía ha colaborado con músicos de rock, entre ellos David Bowie , David Lang, Frank Zappa, Skinny Puppy, Einstürzende Neubauten, Kevin Escudos y Carole Laure. Fue formado en 1980 por Édouard Lock bajo el nombre de Lock-Danseurs y mostró durante muchos años Louise Lecavalier . El grupo aparece regularmente en su ciudad natal de Montreal , Quebec y en todo el mundo. El solista actual de La La La Human Steps es Grace-Anne Poderes .³⁴⁸

III. 8.7.6. la acrobacia en la Danza-Teatro o Teatro - Danza

La denominación de teatro-danza o danza – teatro está supeditada al tipo de intérprete, dependiendo de que sea actor o bailarín, y al código expresivo que se utilice durante el espectáculo.



En teatro - danza los movimientos acrobáticos pueden suponer códigos expresivos por sí mismos y el trabajo acrobático se pone de manifiesto a través de técnicas de contact improvisation, cogidas y equilibrios invertidos dinámicos.

Fig. nº 82 : La la la humen steps³⁴⁹

Alwin Nikolais³⁵⁰ fue el auténtico creador del Teatro de la danza.

³⁴⁸ http://en.wikipedia.org/wiki/La_La_La_Human_Steps 10:26 8 / 12 / 2013

³⁴⁹ <http://www.willieworld.com/LaLaLa.cu.jpg> 10:30 8 / 12 / 2013

³⁵⁰ Alwin Nikolais (1910-1993) fue el creador del teatro de la danza para lo que utilizó conocimientos extraídos de sus investigaciones como el principio de deshumanización, en base al cual compuso formas que se alejaban de una contextura específicamente humana. Modifica el cuerpo del bailarín para hacer de él un elemento que pierde su apariencia corporal habitual. Compuso volúmenes en movimiento, que cobraban vida gracias a los bailarines, que tras un

Capítulo III: Evolución histórica de la acrobacia escénica en la cultura Mediterránea y Europea

Se analizan a continuación dos de los directores de compañías de teatro danza más significativos:

Wim Vandekeybus



Wim Vandekeybus, director, coreógrafo, actor y fotógrafo, (Bélgica-1963). Comenzó a estudiar psicología, sin embargo tras participar en un curso de teatro, con el director y escritor Paul Peyskens, abandonó la carrera para dedicarse a la danza.

Figura nº 83: What the body does not remember

En 1985, entró a formar parte de la Compañía de Jan Fabre y dos años más tarde, forma su propio grupo, Última vez, estrenando el espectáculo *What the body does not remember* (lo que el cuerpo no recuerda), 1987, con el que iniciaba su exploración de una danza de riesgo, marcada por la dureza física de las acciones y



la interacción violenta del Intérprete con la música y la escenografía, sin por ello descuidar la reflexión ni el humor. Ha colaborado con figuras de la música como David Byrne o el guitarrista Marc Ribo.

Figura nº 84: In Spite of Wishing And Whiting

entrenamiento específico, se mueven siendo conscientes de la transformación de su aspecto físico. Maneja de un modo milagroso, podríamos decir mágico los materiales escénicos, para llegar a ser ese maravilloso creador del Teatro de la Danza, que ha cambiado la naturaleza de las formas corporales en el espacio. Fue acompañante musical de películas mudas desde los 16 años. Estudio percusión con Truda Kaschman y danza con Hanya Holm. Desde 1935 a 1937 fue director del Harford Parks Marionette Theatre, de la Hart School of Music de 1940 a 1942 y de 1946 a 1949, después de participar en el desembarco de Normandía. En 1949 fue nombrado director artístico del Henry Street Playhouse. Creó su propio sistema de notación la Choroscrites. En 1956 la Playhouse Dance company se convierte en la Alwin Nikolais Dance company. Algunos de sus bailarines como Murray Louis, Phyllis Lamhut, Gladys Bailin y Emery Hermans fueron luego coreógrafos destacando su solista Carolyn Carlson. En Baril, J. op. Cit., pp. 297-309

En el espectáculo de la compañía Última vez, los actores – bailarines realizaban saltos de riesgo sobre una cuerda atada a los cuellos de otros bailarines, desplazamientos, caídas y equilibrios preacrobáticos. Al mismo tiempo también realizaban lanzamientos y recepciones entre ellos que rozaban el juego icariano, utilizando el contact improvisation como técnica de movimiento.

En *Inmer das Selbe gelogen*, (siempre el mismo mentido) Vandekeybus nos abre las puertas de sus repeticiones. El giro o la coreografía se repite sin música. Los gestos son muy rápidos, un trabajo muy metódico. Sin la música, los bailarines no tienen el problema de la falta de sincronización. La recepción es siempre impecable. Cada acción se controla cuidadosamente. Uno de los intérpretes se sienta en una silla que había suspendida boca abajo y se mantenía sentado en ella en inversión a fuerza durante varios minutos en dos momentos del espectáculo.³⁵¹



Vandekeybus sintió una pasión desde la infancia por los animales, expresando su agilidad, sus instintos, su vivacidad. La anulación de la musicalidad permite a los bailarines expresarse libremente. Para Vandekeybus la danza es una herramienta de expresión y cada coreografía un viaje a través de un desierto sin paradas, en el que no hay marcha atrás, como el tiempo", unas piezas en las que los bailarines forman parte de la creación. "Para mí es como montar un jardín".³⁵²

Figura nº 85: “Inmer das Selbe gelogen”

Jan Fabre

Jan Fabre nació en 1958 en Amberes (Bélgica). Es a la vez dibujante, escultor, coreógrafo y director de teatro. Después de estudiar en la Escuela de Artes Decorativas y la Real Academia de Bellas Artes de Amberes, en 1976 se interesó por el arte del performance. Sin duda influido y fascinado por el trabajo de el entomólogo francés Jean-Henri Fabre, desarrolló la observación y el análisis del

³⁵¹ Jans, E. 1999, *Win Vandekeybus*, Kritischheater Lexicon, Vlaams Theater Instituut, pp. 5-33

³⁵² *Win Vandekeybus*, EFE danza ballet. Marzo 2012

mundo del rey de los insectos del antiguo Egipto, el escarabajo, que son para él su fuente de inspiración.

Obsesionado con la idea de la metamorfosis y los efectos del paso del tiempo en el que vive, Fabre ha dirigido una treintena de que combinan el teatro y la danza.

Es el caso más claro de integración entre teatro y Performance. J. F. lleva a escena sus intereses plásticos, entrelazándolos con preocupaciones por los conflictos que explotan en los pequeños mundos. Las relaciones orden/caos son otra de las obsesiones de Fabre. En “*El poder de las locuras del teatro*”, La respuesta de Fabre a la experiencia de la complejidad pasa por el recurso a la violencia, una violencia que comienza por sí mismo y que se proyecta en las bailarinas: mujeres cuyos cuerpos han sido educados en la disciplina del ballet clásico son sometidas por Fabre a una nueva disciplina, que tiene más que ver con la inmovilidad, la rigidez, la repetición mecánica.³⁵³

En su espectáculo de discurso antibélico *Ángel de la muerte* (2003) uno de los actores recorre el escenario en diagonal andando sobre las manos.

III. 8.7.7. *Contact improvisation*

El Contact improvisación es una técnica de danza en la cual los puntos de contacto físico son el un punto de partida para la exploración del movimiento a



través de la improvisación. Esta danza de improvisación, es una de las más conocidas característica formas de la danza postmoderna. La primera performance reconocida como Contact Improvisación se llamó *Magnesium*. Fue realizada en 1972, guiada por Steve Paxton, e interpretada por éste y bailarines del Oberlin College.³⁵⁴

Figura nº 86: Contact Improvisation³⁵⁵

³⁵³ Brabandere, A.de, 1999, *Jan Fabre*, Kritisch Theater Lexicon, Vlaams Theater Institut, pp. 5 - 35

³⁵⁴ http://es.wikipedia.org/wiki/Contact_improvisaci%C3%B3n 14/11/2014 19:16

“El C.I. es una danza de contacto con técnicas predominantemente acrobáticas cuyo proceso coreográfico se basa completamente en la improvisación colectiva. Es una forma de danza cuyos contenidos técnicos se abastecen de la acrobacia y cuya estructura se basa completamente en la improvisación colectiva a través del contacto corporal.(..) Toda acrobacia está basada en una transgresión postural y/o motriz que se caracteriza por una relación inhabitual con la gravedad. En el CI, además, se produce una transgresión de las distancias corporales a partir del contacto permanente y se acentúa la experiencia del espacio circular.(..) La clave se sitúa en el proceso de comunicación, en la capacidad de escucha así como en la capacidad de reacción y de iniciativa, el intérprete ha de inventar el movimiento a partir de lo que su pareja va inventando simultáneamente.(..) El principal interés de esta técnica de movimiento radica quizás, en la posibilidad de elegir en cada instante las respuestas corporales y las interacciones con los otros, en función del nivel de escucha y de disponibilidad motriz, es decir, en el carácter dominante de la improvisación.”³⁵⁶

III.8.7.8. Danza vertical



La danza vertical es otra modalidad de danza contemporánea que está ganando adeptos por su espectacularidad. En este trabajo aéreo se aprovechan los impulsos con las paredes verticales para realizar los giros y las acrobacias. Diego Arias, quizá influenciado por el teatro aéreo bonaerense De la Guarda ha sido el precursor de la danza aérea en Málaga

Figura nº 87 Rea danza

Otro grupo andaluz significativo es B612 Sevilla.

³⁵⁵ Broxas; Mª P., En torno a la definición del Contact Improvisation desde una triple perspectiva: coreográfica, acrobática y pedagógica. *Contact improvisation* <http://www.efdeportes.com/> Revista Digital - Buenos Aires - Año 5 - N° 22 - Buenos Aires, junio 2000

III. 8.7.9. La acrobacia en los Bailes de salón: Rock'n roll acrobático

En 1920 nació el swing en los Estados Unidos, de ahí se creó el primer baile que incluyó figuras acrobáticas el lindy hop. En 1940 se transformó en el boogie woogie, al bailarlo con música más rápida, y con el nacimiento de la música rock 'n' roll en 1955 surgió el baile rock 'n' roll, que significa “*columpiar y voltear*”³⁵⁷

Los bailes de salón se han deportivizado hasta tal punto que hay campeonatos nacionales, europeos y mundiales de las diferentes modalidades. La modalidad que incluye más acrobacias es el Rock'n roll acrobático.

El rock and roll acrobático es la modalidad más significativa de los campeonatos



de baile retro y de salón en cuanto al componente acrobático de sus coreografías.

Su espectacularidad puede ser comparable a la de la gimnasia acrobática con la que comparte técnicas de agarre y movimientos concretos.

Figura nº 88: Rock'n Roll acrobatico³⁵⁸

*“La relación y los roles coinciden con los de ágil y portor de la gimnasia acrobática. El portor ha de tener la responsabilidad de ofrecer el máximo de seguridad al ágil. El dominio del equilibrio dinámico se asocia a la colocación del centro de gravedad en el polígono de sustentación, mediante la utilización de las piernas, retroversión de cadera, etc. El ágil ha de iniciar los desequilibrios a partir de los puntos de apoyo del portor que le van a permitir realizar figuras aéreas, manuales, invertidas, etc., buscando la máxima aproximación al portor, el bloqueo y la máxima tonicidad y ayudar al portor a buscar activamente referencias visuales para poder anticiparse y mantenerse en comunicación, etc.”*³⁵⁹

³⁵⁷ [http://es.wikipedia.org/wiki/Rock_%E2%80%99n%E2%80%99roll_\(baile\)](http://es.wikipedia.org/wiki/Rock_%E2%80%99n%E2%80%99roll_(baile)) 18/1/2014 17:58

³⁵⁸ Fuente:<http://www.google.es/search?q=rock%C2%B4n+roll+acrobatico>

³⁵⁹ Rizo, J. y Tonnelier, H., 1993, *Rock and roll acrobatique*, Revue E.P.S. nº 243, pp. 51-56 en Brozas, M. P., op. Cit., pp. 118-119

III. 8.7.10. *La acrobacia en las danzas Urbanas: Hip-hop (break dance)*

*“El break dance, como street dance o danza urbana nace en los 70 en Nueva York, una danza muy rítmica que ha ido acromatizándose con el paso del tiempo. El head spin o giro sobre al cabeza se ha convertido en el principal símbolo técnico y además en el símbolo de una estrategia: la inversión de las jerarquías sociales y el movimiento concéntrico alrededor de los breakers.”*³⁶⁰

Lo realmente digno de mención en relación a los breakers es su forma de aprendizaje autodidacta sin maestros ni escuelas, a través de la cual van integrando técnicas de movimiento tomando como método el ensayo error y



apoyándose en la imitación directa de sus compañeros con más bagaje de movimientos dentro de las ruedas de exhibición que forma el grupo en la calle, hecho que expone al mismo tiempo su demanda social de espacios urbanos de reunión.

Figura nº 89: Head spin Break dance³⁶¹

Lo lamentable quizás sea el proceso de deportivización que ha sufrido el breakdance en las dos últimas décadas, son famosas y de un alto nivel técnico y competitivo las *batailles* que se realizan en Francia, pero han supuesto una considerable pérdida del carácter artístico original ya que la improvisación ha dejado de ser la base del proceso de creación artística.³⁶²

³⁶⁰ Rizzo, F. y Veiga L.,1998, Breakdance. Tiempo de danza nº 17, pp. 28-29 en Brozas, M. P., op. Cit., p. 119

³⁶¹ <http://www.google.es/search?q=break+dance+imagenes> 27/06/2012 18:36

³⁶² Brozas, M. P., ibid. 1

III.8.7.11. *Capoeira*

Para colonizar Brasil, los portugueses necesitaban mano de obra para sus plantaciones y ante el fallido intento de utilizar mano de obra indígena, trajeron los primeros esclavos negros de África a Brasil. Se cree que la Capoeira llegó a Brasil con los negros de África Occidental, primero como baile y después se transformo en una lucha acrobática, posiblemente determinados rituales existentes en África como “El baile de la cebra”, influyeron en la creación de la Capoeira.

La palabra Capoeira es de origen indígena tupi-guaraní, y significa matorral pequeño, quizá en referencia a la posición que adopta el cuerpo durante el paso base con el centro de gravedad muy bajo con objeto de que los capoeiristas entrenaran ocultos entre las cañas de azúcar de las plantaciones.

Surgió en el siglo XVII durante la guerra de Palmarés. En aquella época, miles de esclavos aprovechando las invasiones holandesas en Brasil, escaparon de las fincas y crearon repúblicas libres denominadas “Quilombos”. El de Palmarés fue una auténtica nación o estado negro donde se hablaban varios dialectos africanos, y su comunidad económica se mantuvo autosuficiente durante más de un siglo. En Palmarés gobernaron dos jefes. El segundo fué Zumbi, el *Señor de la guerra*, convirtió a todos los hombres en guerreros, transformo Macaco en una gigantesca fortaleza, resistió a todos los ataques durante 16 años y murió en 1695 debido a una traición, por ello todos los 20 de Noviembre se es conmemora el día de la conciencia negra en Brasil. Palmarés fue derrotada en 1.694 y un año después murió Zumbi. Los negros recapturados fueron llevados de nuevo a las haciendas y la capoeira fue prohibida por sus señores. Es entonces cuando sufre la primera transformación. Por la necesidad de continuar su práctica los negros introdujeron las ruedas de batucadas que realizaban de noche después del día de trabajo.

La libertad de los negros solo llegó 200 años después de la derrota de Palmarés en 1.888 y fue debido a que la monarquía quería mejorar su imagen ante una sociedad, que ya tenía empatía con el movimiento republicano. Brasil fue el último país colonial en otorgar la libertad a sus esclavos. Con la abolición, muchos negros emigraron a las grandes ciudades de la época, Existen dos estilos dentro de la Capoeira, uno es la Capoeira Bahiana y otro el estilo Angola.

La Capoeira surgió entre los estados de Alagoas y Recife (Nordeste de Brasil) y ganó su reconocimiento en Bahía gracias a dos maestros ilustres, Vicente Ferrera Pastinha, la mejor expresión de la capoeira de Angola y Manoel Dos Reis



Figura nº 90: Capoeira ³⁶³

Machado, el maestro Bimba, creador y legalizador de la capoeira regional Bahiana.

Los negros que sabían Capoeira se unieron en “Maltas”, que eran los lugares donde vivían los capoeiristas, y estos se reunían durante las fiestas populares.

Con el tiempo aumentó la fama de los luchadores capoeiristas que trabajaron como mercenarios y guardaespaldas. Identificados como criminales profesionales, la capoeira se asocio al ladrón y al conflictivo.

En 1889 se instaura la República, y en 1890, el presidente M. Deodoro da Fonseca presionado por la ola de criminalidad, introduce en el código penal una clausula por la que se impone una pena de dos a seis meses de prisión a los practicantes de los ejercicios de agilidad y destreza corporal conocidos por la denominación de capoeira. (La historia se repite como en la Edad Media). Esta situación se arrastró hasta 1932 cuando el maestro Bimba saco la capoeira de las calles y la colocó en los gimnasios, donde va a acudir la clase media y la burguesía, al principio como espectadores y posteriormente para aprender y practicar.

El 9 de Julio de 1937 el gobierno oficializa la Capoeira y otorga al Maestro Bimba un registro para su academia, de ahí que la Capoeira nazca en Bahía ³⁶⁴

La Capoeira Angola es una conjugación de diferentes manifestaciones culturales, que incluyen arte marcial, acrobacia, danza, música, filosofía, espiritualidad, teatro, bromas y juego. La tradición es transmitida oralmente, por un Maestro, que es respetado por su sabiduría, ³⁶⁵

³⁶³ Fuente: <http://www.google.es/imgres?q=capoeira&hl=> 23/01/2013 23:45

³⁶⁴ Gago, J.M.(Lagartija) *Pequeña historia de la Capoeira I y II*, Málaga, Rabo de Arraia

³⁶⁵ Lourena , J. C. 2004, *Projecto educando com Arte*, Santos, Centro de capoeiragem Nacao Zumbi,

III.8.8. El nuevo circo

III.8.8.1. Cronograma del circo del Siglo XX

1901	Muere en EEUU Dan Rice
1919	Nacimiento de Andree Grüss
1925	Apertura del teatro el Empire “Music hall Circo”
1927	Creación de la escuela de artes de circo de Moscú
1928	Jerome Medrano coge la dirección del circo de su padre
1930	El malabarista Enrico Rastrelli actúa en el circo Medrano
1932	Nacimiento de Annie Fratellini
1933	Creación de la piscina del circo de Invierno 13 diametro 4 profundidad
1934	Los hermanos Bouglione se instalan en el circo de Invierno
1935	Muerte de Antonet en Paris
1942	Balanchine crea una coreografía para elefantes para el circo Ringling Bros & Barnum & Bailey escrita por Stravinsky para la ocasión
1947	Buster Keaton actúa en el circo Medrano
1959	Muerte de Grock
1961	Muere Albert Fratellini
1963	El circo Medrano cierra sus puertas
1971	Creación del circo Bonjour por Victoria Chaplin y Pierre Etaix
1972	Destrucción del circo Medrano
1973	Fracaso del circo Amar
1974	Fecha del nacimiento del Nuevo Circo. Abren las dos primeras escuelas de circo occidentales en Paris. Andre Grüss acompaña la creación del Circo a la antigua con sus hijos. Primer festival de circo de Montecarlo.
1978	Creación del festival mundial de circo de Demain, antiguo Bourses Louis Merlin
1984	Se crean los circos Plume en Besanson, Zingaro y Archaos en Francia y el , cirque du Soleil en Canadá.
1985	Abre sus puertas la Escuela Nacional de las Artes del circo de Francia de Chalons en Champagne.

Capítulo III: *Evolución histórica de la acrobacia escénica en la cultura Mediterránea y Europea*

- 1989 Se crea el diploma de maestro de las Artes del circo.
- 1993 Creación de Que-cirque
- 1997 Muere Annie Fratellini. Creación del festival de malabarismo contemporáneo en Malakoff por Jerome Thomas
- 2000 Creación del circo Phenix (5500 espectadores)
- 2001 fue el año de las Artes del circo en Francia ³⁶⁶

Cuadro nº 10: Cronograma del circo del Siglo XX

III.8.8.2. La Escuela de Circo de Moscú

En 1919, Lenin, presidente de la U.R.S.S., expreso su deseo de que el circo llegara a ser “*una forma de arte del pueblo*”, así pues dio muchas facilidades y equiparó el status del circo con el del teatro, la opera y el ballet. La URSS nacionalizó el circo soviético. El Circo Ruso fue oficialmente fundado el 26 de agosto del 1919 por el decreto de Lenin, según el cual todos los Circos de toda Rusia pasaron a ser propiedad del gobierno. Más tarde, en el año 1957, se creó una instancia administrativa Soyuzgostzirk (en Ruso: Союзгосцирк) que regulaba todos los asuntos relativos al Circo Ruso. Después de la caída de la Unión Soviética esta instancia se convirtió en Rosgostzirk (en Ruso: Росгосцирк) que tiene completa autoridad sobre todas las compañías de circo en el territorio de la Federación Rusa excepto: El Gran Circo de Moscú, el Circo de Nikulin, el Circo de San Petersburgo en Fontanka y el Circo estatal de Kazán.

En 1927 se inauguró la Universidad Estatal del circo y las artes, mejor conocido como la escuela de circo de Moscú, en ella los artistas eran entrenados utilizando métodos desarrollados en las programas gimnásticos soviéticos. Cuando la compañía del circo estatal de Moscú inicio sus giras internacionales en la década de 1950, el nivel artístico y la originalidad de sus números fueron muy aplaudidos, ese alto nivel del circo de Moscú continua hasta hoy en día.

³⁶⁶ Pascal, J., op. Cit., pp. 208 - 211

III.8.8.3. La creación del Estudio de Moscú

El estudio de Moscú se creó en 1972 por la organización central de los circos soviéticos (Soyouzgoscirk) y era un verdadero laboratorio que disponía de una sala cilíndrica de veinte seis metros de alto (la altura del circo Bolchoï de Moscú), con pedagogos como Piotr Maïstrenko y más tarde, el director de escena Valentin Gneushev, que dirigía los números elaborados.

Estos números, sobre todo los aéreos – se preparaban sobre un escenario, en equipo y seleccionando los participantes en las escuelas de circo o de danza, en los clubs deportivos y en los circos amateurs. Estos números exigen puntos de fijación suficientemente sólidos para poder resistir las tensiones de los cables y los motores, y de alturas de más de veinte metros, y cambiarán la arquitectura de los circos. Los futuros artistas deberán adaptarse a las exigencias del preparador, del coreógrafo, del director de escena y utilizarán un material fabricado según los planos de un ingeniero y de los artistas plásticos.

La creación del estudio traerá otra consecuencia la de limitar el papel de las escuelas a un trabajo estrictamente pedagógico y menos escénico.

Una gran parte de estos jóvenes se orientan hacia las artes de la pista, en el fondo lo hacen por deseo de libertad, dejarán a sus familias para obtener un cierto confort pero sobre todo para romper con el conformismo, considerarán su vocación por el circo, más como una experiencia humana que como un proyecto de carrera profesional.³⁶⁷

III.8.8.4. El nacimiento del nuevo circo

La sociedad ha de tener en cuenta otras formas de expresión como la danza, el teatro, la pantomima, la ópera y el deporte para hacer evolucionar la estética de un espectáculo que partirá a la conquista de un nuevo público. Es necesario situar el nacimiento del nuevo circo en 1974.

³⁶⁷ Mauclair, D., op. Cit., pp. 190-191

La noción de la fiesta está presente en los sucesos políticos de mayo del 68. Las Artes de la calle vuelven directamente a la ciudad y la acrobacia y los malabares inundan las calles de Francia.

La creación del nuevo circo es un árbol con varias raíces:

1. Podemos pensar que Jean Baptiste Thierré es el ancestro de este circo, pero antes una coproducción con auténticos banquistas, la familia Moreno, Jean Baptiste y su esposa Victoria Chaplin, hija de Charlie Chaplin y nieta de Eugene O'Neil el dramaturgo llevaron acabo una aventura paralela e internacional.

Victoria y Jean Baptiste crearon primero El circo Bonjour, luego el circo Imaginaire y posteriormente el circo invisible con su increíble espectáculo Cabaret círculo.

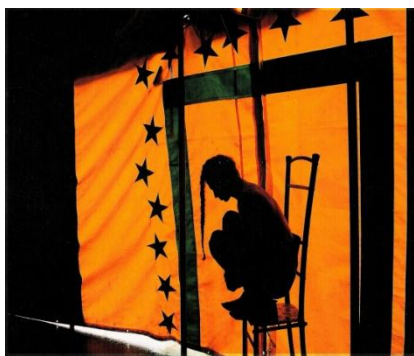
2. Otra de estas raíces fue la Troupe del Palacio de las maravillas. Grupo formado por Jules Cordiere y su Magic circus, y Christian Taguet posteriormente con su circo Puits aux images (Pozos con imágenes).

1974 será el año clave para la evolución del circo ya que se abrirán las dos primeras escuelas de circo occidentales:

- Annie Fratellini & Pierre Etaix: Después Jean Richard
- Silvia Monfort & Alexis Grüss: Después Firmin Bouglione.

Por tanto el circo empieza a crear sangre nueva.

Antes de los años 60 era difícil encontrar grandes artistas, y sobre todo después de



la llegada de los números venidos de los países del Este.

Los hijos de las familias de circo no querían ejercer más la maestría acrobática y se transformaron en directores de circo, prefieren conducir los convoys, montar las carpas y buscar las subvenciones.

Figura nº 91: Nuevo circo³⁶⁸

La influencias de estas escuelas es indiscutible en la evolución del circo.

En 1927, fecha de la creación de la escuela de Moscú, se consideraba que el 10 % de los artistas venían de otras áreas profesionales. Esta minoría se reclutaba en las

³⁶⁸ Fuente: CNPD, Theatre ajhourd'hui nº 7, portada

Capítulo III: *Evolución histórica de la acrobacia escénica en la cultura Mediterránea y Europea*

salas gimnásticas (la acrobacia aérea y el mano a mano nacen después de la gimnasia), en los parques zoológicos (el adiestramiento de fieras y de elefantes está dominado por la escuela de Hagenbeck) y de otras esferas de expresión (la comedia clownesca se enriquece constantemente de los aportes de marginados del espectáculo).

Mientras el occidente descubrirá, en 1950, la prosperidad de los circos detrás de las fronteras del mundo socialista, la totalidad de los artistas mongoles y una gran parte de los artistas americanos no han nacidos en el circo.

De 1950 a 1974 el porcentaje pasará al 60 %, teniendo en cuenta a los chinos, coreanos, cubanos y un aparte de artistas de las repúblicas socialistas del este de Europa.

Al final del siglo XX, los niños de la boule que se criaron en los circos no actuarán durante el tercer milenio más que en un 3-4 %.

Las primeras promociones salidas de estas escuelas tenderán a unirse, estos jóvenes artistas cuya mayoría no ha pisado la escena, infundirán una nueva mentalidad, aportarán nuevas experiencias a los programas y serán en general muy respetuosos con las familias del circo que, en el curso de su aprendizaje, les transmitieron conocimientos y un saber hacer. Mientras tanto, con el ánimo de hacer un circo diferente al de sus maestros, soportarán una disciplina rigurosa dentro las carpas que ellos asociaron a la dictadura.

El circo se diseña en los estudios, y pronto en las multinacionales del espectáculo, que iguala las ambiciones estéticas de una técnica perfecta; el circo se fabrica en equipo y no deja ningún lugar a la fantasía y a la utopía.

Esto provocará la ruptura de dos sistemas: una acrobacia nihilista (nacida a partir de las artes de la calle (teatro de calle) y de la locura de mayo del 68, y una acrobacia programada que necesita respetar los presupuestos, y un largo período de aceptación de una disciplina de grupo. Esta ruptura provocará el nacimiento de compañías diferentes. Esto es por lo que es preferible hablar de nuevos circos que de nuevo circo.

Estos circos son innovadores por el aporte masivo de jóvenes artistas, que no pertenecen a familias de banquistas, que no quieren hacer el mismo circo que han visto en su infancia. Pero, que por el contrario, sublimarán un circo imaginario,

conservando toda la nostalgia de un circo ideal hecho de números, y de carteles multicolores.

El circo también es innovador en cuanto a la renovación de su público. Un público en su mayoría compuesto de adolescentes y de adultos jóvenes que rompe con el público familiar y no exige más la presencia de las fieras, los tramoyas y de los algodones de azúcar. Un público que va al circo, ante todo, para participar en una fiesta colectiva.

Este circo no conocerá los tabúes: integrarán las nuevas músicas, la globalización de las culturas, los descubrimientos de los investigadores y las nuevas técnicas. Estos jóvenes artistas que forman parte del valle de la Silicón y saben utilizar un ordenador.

Renacerán en EEUU el Big Apple Circus, en Alemania el circo Roncalli y más tarde en Canadá el Circo del Sol.³⁶⁹

En teatro-circo y circo contemporáneo las acrobacias son la esencia de los personajes, el soporte de la dramaturgia gestual, hace que frecuentemente los números constituyan las escenas del espectáculo y a menudo la escenografía se supedita a ellas.

Espectáculos como *el sueño de Aurelie* de Victoria Chaplin así como todos los estrenos del Centre national de las Arts du cirque de Francia como *Le Cri du camaleón* o *le Cirque desaccordé*, o espectáculos del circo *Archaos* son los que han roto con los anteriores esquemas dramáticos y resumen la poética y la emotividad que se ha instalado en el nuevo circo.

Después de la eclosión del nuevo circo, los acróbatas, los domadores y los payasos formarán una sociedad estructurada y coherente. Habrá grandes y pequeños circos, pero no existirá una fractura social o estructural entre la gente de circo.

Jerome Medrano lanza, en 1950, el circo Acelerado para luchar contra la competencia de los music-halls y de cabarets que contrataban a sus mismas vedettes. (Grock, Rastelli, barbette, les Codonas).

³⁶⁹ Mauclair, D., op. Cit., pp. 188-192

Mientras que, en los años 1970, el music hall a menudo habla, para perjudicar, de la crisis del circo que ve su muerte anunciada. Pero el circo está en proceso de regeneración y a partir de 1974, su situación va a cambiar.³⁷⁰

La satelización de las experiencias de la calle nacidas de mayo del 68, es el origen de la creación del circo *Aligre* que asalta la plaza de Horloge de Avignon con sus ratas adiestradas, y donde los animadores Igor, Brantolin y Bartabas se lanzarán, más tarde a la aventura de la Voliere Dromesko (circo ornitológico), de la Footsbarn Theater (Teatro de calle Lecoq) y de Zingaro.³⁷¹

Y a partir de ahí comenzaron a crearse nuevos circos y nuevas instituciones que apoyarán su desarrollo.

El nuevo circo nace de las escuelas y de las calles estrechamente ligado a la ebullición cultural de los años 70, como metáfora de un mundo marginado, construye un espectáculo en base a un lenguaje basado en la emotividad, El nuevo circo recupera el nomadismo y la dimensión familiar de los orígenes del circo anterior al moderno. A lo largo de los últimos 20 años, la enseñanza de las artes del circo ha sufrido una evolución que muestra un cambio en la transmisión del saber: de una enseñanza puramente familiar, autárquica y exclusiva, se ha convertido en una actividad de ocio.³⁷²

III.8.8.5. Características del nuevo circo

Una característica fundamental que afecta directamente al tratamiento de la acrobacia en el espectáculo del nuevo circo, es el rechazo del crescendo como forma única y característica de progresión.

El circo tradicional se distingue del deporte en que el límite no es objetivo, no suele haber un record establecido que superar sino que el artista es teóricamente su único rival. Esta estructura dramática del esfuerzo humano para superar la animalidad y la infancia la trata de abolir o desviar el nuevo circo. Y lo consigue

³⁷⁰ Ibid. pp. 193-194

³⁷¹ Maclair, D. op. Cit, p. 199

³⁷² Brozas, M. P. op. Cit., p. 123-125

substituyendo la progresión por una alternancia de subidas y bajadas, de ritmos y tensiones variados; así los números no tienen porqué tener un punto culminante o pueden tener varios.

Otro factor crucial que observan los pedagogos del circo y la acrobacia circense es la recuperación del incidente: En el circo tradicional cuando se falla se recomienza el número hasta que se realiza con éxito, el nuevo circo rechaza este modelo, la razón es parcialmente estética: la sustitución de la categoría de



número por la de cuadro determina que la fluidez del espectáculo rompa con el recomienzo de los números fallados. El valor central se convierte en la aceptación de límites, además el valor de seguir viviendo se considera superior al de ser capaz de morir. (En las pirámides la cuarta altura siempre debe ir con cable).³⁷³

Figura nº92: Cirque du Soleil³⁷⁴

III.8.8.6. Técnicas y modalidades del nuevo circo

El valor de la acrobacia en el circo contemporáneo no ha perdido importancia, sino todo lo contrario, ocupa uno de los lugares más significativos en el espectáculo y quizás el más significativo en la formación de las artes circenses.

Existen 14 modalidades de acrobacia y 15 de acrobacia aérea, 3 de arte de clown, 3 de arte ecuestre, 3 de doma, 8 de equilibrismo,, 3 de cable, 15 de malabarismo, 3 de magia y 5 de números sensacionales.³⁷⁵

³⁷³ Brozas, M. P., op. Cit., pp. 124-125

³⁷⁴ Cirque du Soleil, 1990-2000-2001, *Quidam*, European tour, Official program, p. 12

³⁷⁵ Pascal, J., op. Cit., p. 44-45

Equilibrio	Actividades aéreas	Acrobacia
sin accesorios manos a manos estático con accesorios: bola sillas zancos escaleras monociclo percha rola-bola cable cuerda floja	cuadro aéreo, cuadro coreano cama elástica percha cuerda: lisa, simple, lisa doble, lisa triple, volante. trapezio volante trapezio fijo trapezio washington anillas cintas telas aro	en el suelo sin accesorios: contorsionismo manos a manos (dinámico) con accesorios: aro sillas escalera barra rusa columpio ruso mástil o palo chino plancha coreana plancha de saltar trampolín bicicleta corredores elásticos.

Cuadro nº 11: Modalidades acrobáticas circenses

III.8.5.7. *Espectáculos de nuevos circos hasta el año 2000*

No animo, mas anima, 1991, cirque plume, *Revue / vue* Marcel Duchamp 1997, *La compagnie foraine*, *Eclipse* 1997, Teatro ecuestre Zingaro, *Le baiser de Augusto* circo del doctor Paradi, *Metal clown* circo archaos, *Sur láir de Malbrough* de Francois Verret, Cirque Nu de Marie Paule B. y Philippe Goudard, El circo Gosh 1992, Circo Un 1997, Voliere dromesko 1991, Les arts-sauts 1998, Lear elephant Adrienne Larue, *Acto sin palabras*, *Cagliostro* de la compagnie Des Oiseaux fous, *Les candides* circo Baroque 1995, *Toiles*, circo Plume 1993, Circo del sol, *Filao* de Colporteurs, *Cést pour toi que je fais ca* de guy alloucherie, CNAC 1998, *Le crie de camaleón* de Josef Nadj CNAC 1995, *Ningen* de Christian Taguet, *Extraballe*, *amani ya bwana* de Jerome Thomas, *Oú ca prague*, Cirmi Ici 1995, *Cosima barbés* Circo de Barbarie, 1990, *Achile tonic*,



Cabaret Citouille, 1998, Circo romanes 1995, *Game over* Archaos 1995, *Chimère* Circo equestre Zingaro 1994, *Bouinax* Archaos 1989, Apertura juegos de invierno de Albertville Philippe Decouflé 1992, circo O, *Que cirque* de Que cirque 1997, *Les clowns* Theatre du Soleil.³⁷⁶

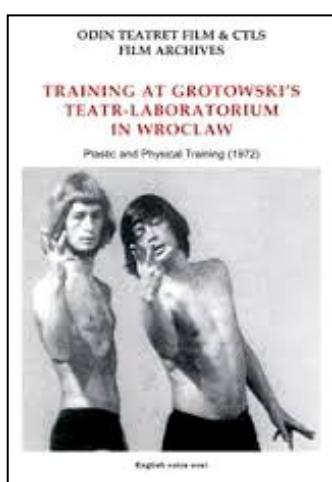
Figura nº 93: Circo du Soleil Quidam³⁷⁷

³⁷⁶ CNDP, op. Cit. pp. 31,108

³⁷⁷ Cirque du Soleil, 1990-2000-2001, *Quidam*, European tour, Official program, p. 26

III.8.6. La acrobacia en el Cine y en los medios audiovisuales

La inclusión de este epígrafe sobre la acrobacia en el cine queda justificado por el hecho de que el cine es testimonio histórico de la acrobacia y el circo, incluso en algunos casos se ha considerado como una fuente primaria de recolección de información en la investigación. Aunque no está clasificado como arte escénica, el cine está contemplado como el séptimo arte y su implicación en el teatro, la danza y el teatro-danza, como elemento de soporte o escenográfico, ha sido decisivo.



La utilización de la multimedia, el cine, el video y las nuevas tecnologías en numerosas producciones teatrales constituyen parte de la obra teatral, y en el caso de la video-danza, la filmación constituye el espectáculo en sí.

El cine y el video a lo largo del siglo XX han plasmado la realidad visual y sonora de múltiples representaciones, y existen incluso grabaciones de entrenamientos actorales como es el caso de los actores de Grotowsky y del Odín Theater.

Figura nº 94: Video Training Teatro Laboratorio Grotowsky³⁷⁸

III.8.6.1. La acrobacia en las producciones fílmicas

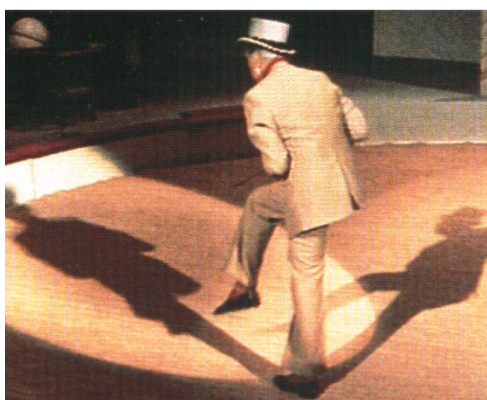
El circo, código de representación, sistema de iluminación, presencia del cuerpo desencadenado y del riesgo adquirido, fue lógicamente captado por el cine, primero como un aprendiz que imitaría a su hermano mayor, simplemente por empatía, ya que el circo es el lugar del pueblo y la vulgaridad, más noblemente porque es un lugar que entraña trucos, del montaje y desmontaje, del desorden, lugar donde la ilusión es visual y no psicológica, donde la representación roza lo grotesco. Se puede decir que las combinaciones o fusiones entre el circo y el cine

³⁷⁸ Fuente: Video training Teatro Laboratorio Wrocław
<http://shop.odinteatret.dk/images/Books/TrainingAtGrotowski.jpg> 26/11/2014 16:52

han sido numerosas, alegres y tristes, al igual que entre el cine y el teatro y la literatura, pero este matrimonio ha sido más fructífero y ha dado mejores resultados, en la media que los otros, casi siempre el teatro en el cine ha dado lugar el teatro filmado y la literatura a algunos terribles ejemplos de escenarios cinematográficos.

Muy pronto, cine y circo tienen su luna de miel, con *Lágrimas de clown*, de 1924 de Victor Sjöström o *Varieties* 1925 de Ewald André Dupont, película expresionista que vanagloria la fascinación erótica de Emil Jannings como bailarina.

Pero lo mejor está por llegar. No se puede decir que todas las películas que toman como pretexto el circo lo hagan porque encuentran un argumento exótico y esperan que la fascinación infantil por el circo repercuta sobre el espectáculo cinematográfico. Igual de interesante puede ser *El mayor espectáculo del mundo* de Cecil B. de Mille 1952, que no escapa a las críticas. El año siguiente 1953 Ingmar Bergman realizara también una disertación sobre el circo con *la noche de los feriantes* (de los extraños) donde percibimos que este no es su referente predilecto. La lista de películas que toma como decorado el circo podría ser muy



larga hasta donde que nos ilustra, en Fellini la mitología y la dramaturgia propia del circo nutren dos obras dignas de interés como *La Strada* o *Los Clowns*, 1970, fábula nostálgica que ejerce de eje dentro de su obra mediante la cual abandona definitivamente la dramaturgia clásica por el cine barroco.³⁷⁹

Figura nº 95: Parade de Jacques Tati³⁸⁰

³⁷⁹ CNDP, Theatre Aujurd'hui nº 7, op. Cit., pp. 135

³⁸⁰ Fuente: Collection Christophe L. en CPDN, Théâtre Aujourd'hui nº 7, op. Cit., p. 140

Capítulo III: *Evolución histórica de la acrobacia escénica en la cultura Mediterránea y Europea*

Películas:

Larmes de clown (Lágrimas de clown), de Victor Sjöström (1924),
Ballet mecanique de Fernand Leger (1924),
Varietes de Edward André DuPont (1925),
El circo de Charlie Chaplin. (1928), Recibió el premio especial de los Oscar por su realización de *El Circo*,
Freaks, de Tod Browning, (1932), Producida por la MGM la película está plagada -y lo decimos con cariño- de desechos humanos que constituyen de por si números circenses, monstruos de la naturaleza humana, de gran dureza crítica y emotiva, y de gran repercusión.³⁸¹
El mayor espectáculo del mundo, Cecil B. de Mille. 1952. Oscar a la mejor película 1952.
La noche de los extraños. Ingmar Bergman. 1953.
Lola Montes. Max Ophuls, 1954.
La Strada, de Federico Fellini, 1954.
Siete novias para siete hermanos de Stanley Donen 1954
Trapezio, de Carol Reed, 1955
El séptimo sello 1956: Ingmar Bergman, 1956. Aparecen Titiriteros. Pp.255
Los payasos. Federico Fellini. 1970.
Furia Oriental 1972: dirigida por Lo Wei, secuela de su película *Duelo a muerte* en Bangkok.
Duelo a muerte en Bangkok (1971), que confirma como estrella a Bruce Lee (Li Chen-Fan, 1940-1973) rodada en Honk – Kong, el cine de artes marciales convierte a la colonia británica en una fábrica de hacer films.
Los títulos que llegan a Occidente, especialmente los protagonizados por Bruce Lee, sirvieron para que comenzaran a proliferar los gimnasios y la práctica de artes marciales. Oriente llegaba al resto del mundo con la filosofía y el culto al cuerpo. Luego se popularizaron también con Chuck Norris, Steven Segal, Jean – Claude Van Damme y otros actores expertos en Artes marciales.
Parade de Jacques Tati (1974)

³⁸¹. García, E., Sánchez, S, 1997, *Guía histórica del cine 1895 – 1996*, Barcelona, Film Ideal, pp. 130, 400

Capítulo III: *Evolución histórica de la acrobacia escénica en la cultura Mediterránea y Europea*

La derecha del más fuerte. Rainer W. Fassbinder., 1974.

Les les du désir, de Wim Wenders, 1987.

Ailes du desir (1987) Alas del deseo ³⁸²

Blade runner (1982) serie de flic-flacs por la doble de la intérprete femenina Daryl Hannah.

La magia del circo 2001

Uno de los principales reportajes documentales elaborados hasta hoy y que nos permite acercarnos a los rasgos más características del Circo Moderno se titula "*Under the Big Top*", Bajo la gran carpa, editado por Stephen Crisman (Emmy Award) en EEUU en 2001 (Traducido al español como "La magia del Circo"). Yamakasi 2001 (Martes 13/03/2012) 10:54 ³⁸³

La película francesa *Yamakasi: Los samurais de los tiempos modernos* (Ariel Zeitoun, 2001) los coloca de protagonistas a estos artistas del Parkour. En la película participó como guionista el director Luc Besson.

Les fils du vent (*Los hijos del viento*) es la segunda entrega de este grupo. Esta vez narran una historia diferente a la película anterior, que transcurre en Asia, donde quieren abrir un gimnasio para que los niños de la calle puedan aprender este deporte.

El reportaje *Génération Yamakasi - Vol au dessus des cités* dirigido por Mark Daniels.

En la película *Distrito 13* (Banlieue 13), participa David Belle como protagonista de esta cinta, el cual fue el principal desarrollador del parkour o arte del desplazamiento que practican los Yamakasi, fue miembro de Yamakasi, pero por diferencias ante la película de Luc Besson se separó junto con Sebastien Foucan.

³⁸² CNPD, Theatre ajhourd'hui nº 7, op. Cit., p.157

³⁸³ Yamakasi, Wikipedia <http://es.wikipedia.org/wiki/Yamakasi> 26/11/2014 16:58

III.8.6.2. *Los Actores*

Douglas Fairbanks:

1883: Nació el 23 de Mayo de en Denver,

1916 Se convirtió en productor, funda la Douglas Fairbanks Film Corporation, que dirigirá hasta el día de su muerte.

1922: *Robín de los bosques*

1924: *El ladrón de Bagdag*

1928: Presento los Oscar

1939: Muere el 12 de diciembre en Santa Mónica.³⁸⁴

Charlie Chaplin:

En 1914, Ch. Ch. En los estudios de la Keystone da cuerpo a su personaje más característico: *El vagabundo*, 1917: *Charlot en en el Balneario*, *Charlot en la calle de la paz (easy street)* y *El emigrante (the emigrant)*.

Todo su trabajo se hilvana sobre una estructura de gags sencillos, pero con una gran dosis de creatividad. Quizá la larga escena del restaurante le permite desarrollar una serie de situaciones más elaboradas, como el juego que se trae con el fornido camarero al esconderse en cada vuelta, al tratar de conseguir la moneda del suelo o a la hora de pagar la cuenta.

1918: Dirige dos películas: *Vida de perro*, una comedia sin palabras y *armas al hombro*, una historia bélica

Nace la United Artist impulsado por Ch. Ch., Mary Pickford y Douglas Fairbanks.

Chaplin supo entender las posibilidades dinámicas del medio en cuanto a técnica narrativa, donde montaje, movimientos de cámara y una poética capacidad para fascinar con la imagen se unen a una facilidad para conectar con el público a través de unas historias melodramáticas, pero tiernas y encantadoras, donde el humor y la tristeza se dan la mano con simpar sabiduría.

Chaplin supo ver el lado agri dulce de la vida. Era básicamente un melancólico con una capacidad de supervivencia apoyada en un sentido del humor innato, lo que contrarrestaba la amargura de sus planteamientos.

³⁸⁴ García, E., Sánchez, S, op. Cit., pp. 13, 63, 81, 92-93, 114, 171-172

Se trataba de un sociólogo instintivo, con una rara capacidad para profundizar en los estados anímicos, y uno de los mayores críticos que tuvo la sociedad norteamericana. El supo ver que el sueño americano, la nación donde todos tenían la oportunidad de llegar a lo más alto, era algo relativo. Y que, a pesar de las apariencias, la inocencia, la bondad y la humildad propiciaban fundamentalmente el fracaso más que el éxito. También en Charlot hay aspectos negativos. Seguramente llevado de su afán de supervivencia, sabe disimular como nadie la patada en las nalgas, así como robary hacerse pasar por experto de cosas que ignora totalmente, por ejemplo relojero.

1923. Dirige *Una mujer en París*. Era el primer intento de rodar una película dramática.



1925: *La quimera del oro* (*The gold rush*) difícil de olvidar por aquella magistral secuencia en que el vagabundo disfruta del gran festín que se ha preparado gracias a base de una de sus botas.

1928: Premio especial de los Oscar por la realización de *El circo* (*The Circus*).

Figura nº 96: El Circo de Charlie Chaplin³⁸⁵

1931: Rueda *Luces en la ciudad* (*City Lights*).

1936: Rueda *Tiempos modernos* (*Modern Times*), una historia en torno al mecanicismo y la deshumanización, que le trajo muchas críticas, aunque, el tiempo la convertirá en una obra de gran atractivo. Es de destacar la precisa justificación que hace de las acrobacias que realiza en esta película.

1937: El gobierno español prohíbe las películas interpretadas por Chaplin por haber apoyado la causa republicana.

1940: *El gran dictador*, en la que aúna la ternura con la crítica más feroz. No se pudo ver en España hasta mediados de los 70.

1943: Ch. Ch. se ve inmerso en un juicio por el que se le considerará padre del hijo de Joan Barry. La sociedad americana no le perdona este tipo de vida y el clima se hará cada vez más tenso, terminará saliendo de EE.UU. en la siguiente década.

³⁸⁵ Foto de Charlie Chaplin en la película *El Circo* <http://www.sensacine.com/actores/actor-5711/fotos/detalle/?cmediafile=18822853> 24/11/2014 22:06

Capítulo III: *Evolución histórica de la acrobacia escénica en la cultura Mediterránea y Europea*

1947: *Monsieur Verdoux*, una reconstrucción de la vida de Landrú, el famoso asesino de mujeres francés.

1972: Oscar a la banda sonora original por *Candilejas*.

1977: Muere en Suiza Charles Chaplin ³⁸⁶

Harold Lloyd,

1893: Nace el 20 de abril en Burchard, Nebraska.

1923: Rueda *el hombre mosca (safety last)*, todo un modelo de la versatilidad del cómico.

1952: Recibe un premio especial de los Oscar como maestro de la comedia.

1971: Muere en Beverly Hills, California ³⁸⁷

Buster Keaton

El 4 de Octubre de 1895 Nace en Píqua Kansas, su nombre era Joseph Francis

1923 Buster Keaton rueda *La ley de la hospitalidad (Our Hospitality)*.

1924: Rueda *El moderno Sherlock Holmes (Sherlock Jr.)*.



1928: *El héroe del río (Steamboat Bill Jr.)* y *el cameraman (The Cameraman)* *pite marriage*).

1959: Premio especial de los Oscar por su talento excepcional en el campo de la comedia.

1966: Fallece el 1 de febrero en Los Ángeles Su personaje permanecerá en la mente de todos que lo vieron. ³⁸⁸

Figura nº 97: Buster Keaton y Charlie Chaplin ³⁸⁹

³⁸⁶ Ibid , op. Cit., pp. 48, 54-55, 64-65, 66-67-68, 73, 77, 79, 86-88, 95, 114, 125, 152, 160, 173, 192, 209, 210, 211, 349, 370, 408

³⁸⁷ Ibid. pp.86, 239, 342

³⁸⁸ Ibid., pp.16, 86, 90, 101-102, 109, 115, 280,315

³⁸⁹ Fuente: E. Smith. Magnum, *Buster Keaton y Charlie Chaplin en la turné de Limelights*, 1952. en CPDN, Théâtre Aujourd'hui nº 7, op. Cit., p. 139

Capítulo III: *Evolución histórica de la acrobacia escénica en la cultura Mediterránea y Europea*

Errol Flynn

1935: Pletórico en una aventura de capa y espada *El capitán Blood* de Michael Curtiz

1938: Michael Curtiz continúa trabajando con él en *Robin de los bosques (The adventures of Robin Hood)*.

1939: Se le propuso para interpretar *lo que el viento se llevo* siempre que fuese junto a Bette Davis, pero no hubo acuerdo al final.

1959: Muere el 14 de Octubre en Vancouver, Columbia Británica, Canadá. ³⁹⁰

Burt Lancaster (1913 – 1994)

1953: En *De aquí a la eternidad (From here to the eternity)*, una de sus más recordadas intervenciones, sobre todo en la escena de la playa, con Deborah Kerr.

1960: Oscar al mejor actor por *el fuego y la palabra (Elmer Gantry)*.

1963: En *El Gatopardo (Il gatopardo)* de Luchino Visconti, Burt Lancaster está inmenso en su papel, tuvo la oportunidad de interpretar el mejor papel de su vida.

1968: Es uno de los presentadores de los Oscars. ³⁹¹

Kirk Douglas

1916: Nació con el nombre Issur Danielovitch Demsky el 9 de diciembre en Amsterdam, Nueva York, EE.UU.

1960: El nuevo título de Stanley Kubrick *Espartacus (Espartacus)*, una obra repleta de aciertos y con una brillante interpretación de Kirk Douglas.

1995: Premio especial de los Oscar por su vida dedicada al cine. ³⁹²

Yul Brynner

Jean Claude Van Damme ³⁹³

Patrick Swayze.

³⁹⁰ García, E., Sánchez, S., op. Cit., pp. 145, 162, 168, 279

³⁹¹ Ibid. pp. 240, 285, 296, 328

³⁹² Ibid. pp. 63, 281, 483

³⁹³ Ibid. pp. 256, 260, 417, 344, 485

III.8.6.3 Los especialistas

Los especialistas procedían inicialmente del mundo del circo, de las ferias, del Music-hall y de los grandes espectáculos. Desempeñaron un importante papel en el cine mudo: persecuciones acrobáticas, western con caída de caballos, combates, etc.

Muchos actores tenían que recurrir a especialistas para algunas escenas difíciles o delicadas. sin embargo, desde el cine mudo hasta nuestros ha habido actores que se preciaban de llevar a cabo, aunque no siempre, sus propias proezas físicas.

De entre ellos, cabe recordar a Douglas Fairbanks o Harold Lloyd en el mudo, Burt Lancaster y Kirk Douglas en el Hollywood clásico, más adelante Steve Moqueen en vehículo o Jean Paul Belmondo en lo físico, y recientemente Patrick Swayze.

Los acróbatas del circo eran muy recurridos en la época inicial del cine, pues la profesionalización de la especialidad llegó en épocas posteriores. Así Buster Keaton fue acróbata desde muy joven: su padre lo utilizaba como proyectil y era capaz de hacer las escenas más difíciles. En tiempos del cine mudo, la carrera de un especialista duraba poco tiempo, porque después de unos años, o bien estaba demasiado estropeado para seguir, o tenía que cambiar de profesión para conservar su vida y su salud. Había entonces una tarifa específica prevista para cada acrobacia realizada, en función del grado de dificultad y del riesgo. Películas famosas donde intervinieron especialistas por sus escenas inolvidables son “La diligencia” (1939) de John Ford, “lo que el viento se llevó” (1939) y “Ben Hur”(1959) de William Wyler, con su famosa carrera de cuadrigas.

En ocasiones, los coordinadores de acción se ocupan también de la dirección de la segunda unidad (escenas puras de acción), como en el caso de la última secuencia citada, la cual la coordinó Yakima Canutt, veterano de esta especialidad durante décadas.

En el cine mudo las persecuciones de coches exigían conductores muy experimentados, aunque muchas escenas se rodaban con variados trucos fotográficos, que aminoraban el peligro.

En la década de los 60 se desarrolló un nuevo arte de la acrobacia: Las persecuciones de coches, con derrapes, saltos mortales, accidentes, vueltas de campana y chapas en acordeón, que aumentaban su poder espectacular mediante la banda sonora. La persecución más espectacular de la historia del cine sigue siendo, probablemente, el de “*Bullit*” (1968) de Peter Yates, aunque cuenta con antecedentes como “*El mundo está Loco, loco, loco*” o “*La carrera del siglo*”, con derivados inmediatos como “*French conection*” o “*¿Qué me pasa doctor?*” y lejanos influidos como “*Arma letal*”, “*Jade*” o “*60 segundos*”.

En Francia hay una agencia de especialistas famosa en el mundo entero, dirigida por Remy Julienne, que prepara muchos de las coordinaciones de acción con coches de las últimas películas de James Bond o de Jean Paul Belmondo, con una gran fama internacional. Todas las acrobacias con coches exigen una preparación técnica enorme e intensa, muy regulada y cronometrada, haciendo uso de una tecnología muy sofisticada: el coche tratado en el interior del vehículo, soldado y vaciado lo más posible de carburante.

Dentro del mundo de los especialistas hay distintos tipos de acrobacias o especialidades: Acrobacias aéreas, Acrobacias de capa y espada, Acrobacias a caballo: los jinetes caen de su montura o son arrastrados con ella varios metros, en las que los especialistas van con ropa guateada, Acrobacias de boxeo (golpes simulados), Combates violentos: con accesorios de barras de hierro o mazas, contruoidos de plástico o cauchos especiales, Acrobacias de caídas: preparan fuera de campo un colchón de goma espuma, colchones neumáticos o cartones de embalaje colocados en capas para recibir al especialista, Defenestraciones: realizadas con cristales ficticios, Acrobacias submarinas: con campeones de apnea. Acrobacias de incendios: Hombre antorcha rodando por el suelo o volando por los aires, que van protegidos bajo la ropa con un vestido de amianto y se rueda a gran velocidad, para limitar al máximo el tiempo de rodaje.

Aunque también hay mujeres especialistas y enanos especialistas, muchas escenas peligrosas con personajes femeninos son interpretadas por especialistas varones adornados con una peluca. El factor “seguridad” es importantísimo en cualquier trabajo de especialista. Para considerar un trabajo de calidad es necesario tener el

control de toda la acción que vaya a realizarse y, posteriormente hacerla bien y creíble.

En la historia del cine las víctimas de accidentes por parte de los especialistas es cuantiosa. Sin embargo, probablemente, el valor más grande que puede demostrar un especialista es el de rechazar una acrobacia o acción que le pidan y que considere demasiado peligrosa, pues nadie debe morir ni accidentarse por las imágenes de una película.³⁹⁴

III.8.6.4. El maestro de armas en el cine

El maestro de armas es el que organiza los combates a puñetazos, con arma blanca, con revolver, etc. Se trata por tanto, de un tipo de trabajo parecido al de un coreógrafo, no consiste tanto en reconstruir un combate real como en dar la impresión de de combate y, sobre todo, divertir o asustar al espectador mediante los movimientos. Para el maestro de armas, su trabajo consiste en combinar sus conocimientos de un arma en particular con los del espectáculo.

En todas las cinematografías del mundo ha existido siempre un lugar privilegiado para el combate. Desde hace más de treinta años, las películas de artes marciales fabricadas en Honk Kong, de moda recientemente en Occidente, están llenas de trabajo para los maestros de armas. En algunos casos, el maestro de arma dirige también las multitudes, los regimientos o los equipos de especialistas para movimientos colectivos. En Honk Kong y Taiwan se ha desarrollado toda una cultura de películas de artes marciales. Los efectos de saltos enormes se consiguen haciendo saltar a los actores sobre trampolines colocados fuera de campo y montando planos breves uno tras otro.

Para las suspensiones se utilizan grúas y cables de seguridad.

Los maestros de armas españoles más laureados son Miguel Pedregosa e Ignacio Carreño ambos prestigiosos coordinadores de acción de nuestra cinematografía. Existen centros de formación de especialistas como el de Miguel Ángel Planas, Ruth Gabriel o José Antonio Rojo.

³⁹⁴ Taillefer, C., 2004, *El especialista*, XII encuentro con los oficios cinematográficos, Málaga, Diputación de Málaga, Área de cultura y educación, pp. 1-2

CAPÍTULO IV. LA ACROBACIA DRAMÁTICA EN LA FORMACIÓN Y EL ENTRENAMIENTO ACTORAL DE LAS ESCUELAS TEATRALES EUROPEAS DEL SIGLO XX y XXI

IV.1. El Teatro y las vanguardias del siglo XX

IV.1.1. La redefinición del Teatro

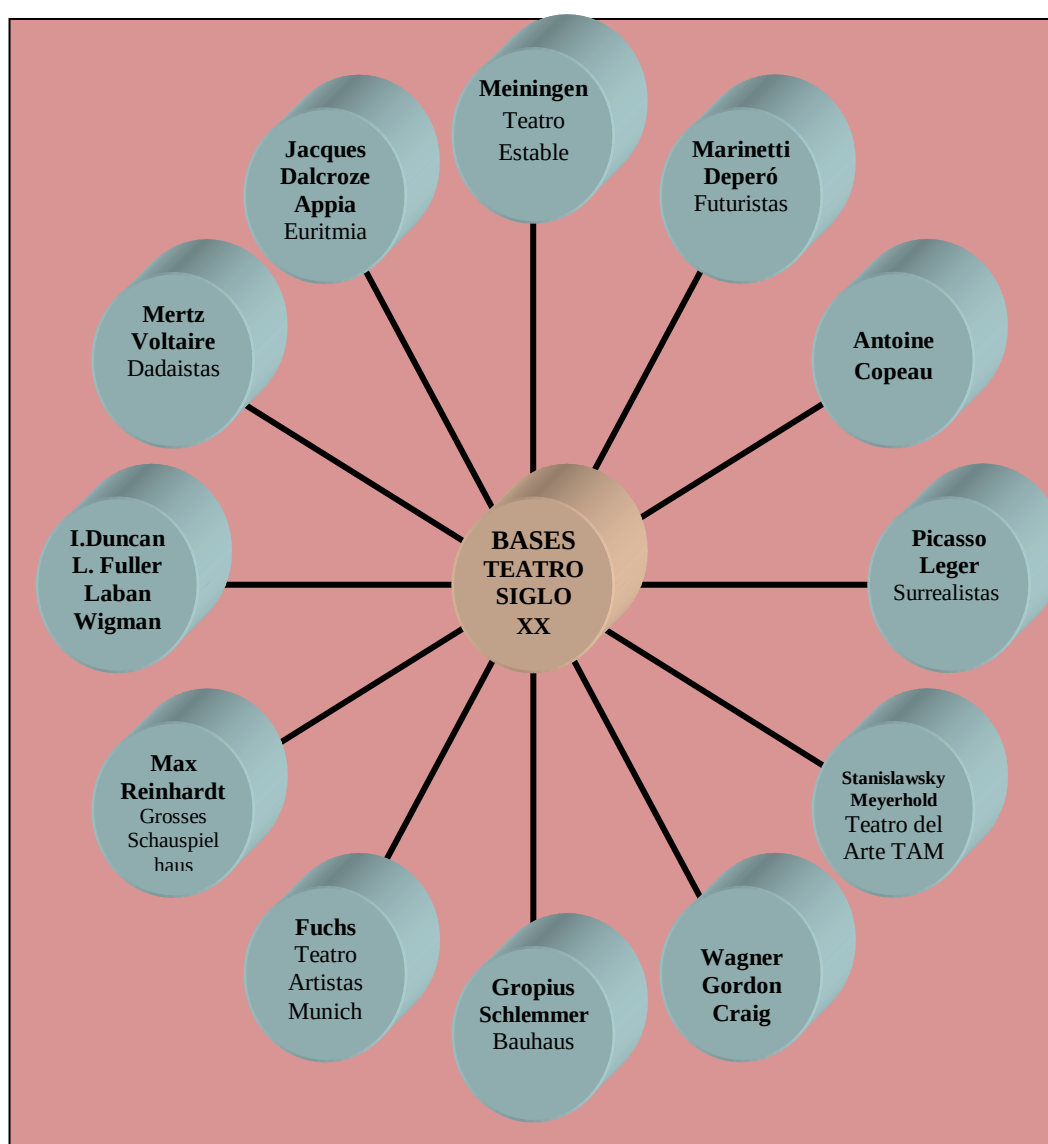
A comienzos del siglo XX, el nacimiento del cine y la aparición de las nuevas tecnologías provocaron cierto pesimismo sobre el futuro del teatro en el siglo XX. Sin embargo, en ese contexto de crisis, el teatro se convirtió en campo para la crítica y redefinición.

Esta redefinición de lo teatral, según Marco de Marinis ¹, fue llevada a cabo a lo largo del siglo XX por directores-pedagogos², tales como Stanislawski, Copeau, Meyerhold, Artaud, Decroux, Grotowsky,...dedicados tanto a una labor estética como a la investigación pedagógica. Éstos serán los fundadores de las primeras escuelas de teatro. Y dentro de su investigación teatral, compartirán una línea común: la acción física del actor y su eficacia escénica.

La esencia de la investigación sobre la eficacia de la acción en el actor residía en la estructuración y transformación del espacio escénico, que se convirtió en parte del proceso creativo y puso de relieve una dimensión básica del actor: el actor es un cuerpo en movimiento, en acción en un espacio. ³

¹ Marinis, M. de, 2000, *In cerca dell'attore: Un bilancio del Novecento teatrale* Bulzoni, Culture teatrali en Igor de Cuadra, *Utopías del cuerpo del actor en el s.XX: el mimo corporal, El Actor-Marioneta: del übermarionette de Gordon Craig al mimo corporal de Etienne Decroux*, <http://www.geocities.ws/paginatransversal/teatro/mimo.html>

² Concepto definido por F.Cruciani en Cruciani, F. 2005, *Lo spazio del teatro*, Roma Bari, Laterza



+

Cuadro nº 12: Bases Teatro Siglo XX

IV.1.2. La construcción de la escena moderna

La Escena moderna,⁴ se construyó en base a una rebelión contra el teatro naturalista, cuyos dramaturgos habían suprimido la acción en favor de la

⁴ José Antonio Sánchez ha publicado *La Escena Moderna* (1999), *Brecht y el expresionismo* (1992) y *Dramaturgias de la imagen* (1994), así como diversos artículos sobre teatro, literatura y arte contemporáneo. Dirigió hasta 1996 el laboratorio de artes escénicas de Cuenca, actualmente es profesor de Historia del Arte y del Teatro en la Facultad de bellas Artes de Cuenca (Universidad de Castilla – la Mancha).

precisión, y cuyos directores teatrales debido a su fidelidad al drama, habían renunciado a los procedimientos espectaculares.

El Naturalismo había consolidado al director escénico y había elevado el teatro a la categoría de arte.

Fuchs⁵, escribió que el éxito del Teatro del arte sólo podría alcanzarse en contra de la literatura y formuló en su famoso libro una revolución contra el drama, anteponiendo el movimiento y la música a la palabra.

Poco más tarde Isadora Duncan apoyó esas mismas ideas con reflexiones sobre el origen cultural de la danza y su vinculación a la tragedia. Su sueño, como el de Appia, Vajtangov y otros era volver a encontrar el teatro griego.

Gordon Craig, quien mantuvo un idilio con Isadora Duncan, formuló la idea de un teatro no dramático, sino cinético, y escribió que los actores debían dejar de hablar y aprender sólo a moverse si querían devolver el arte a su origen. “*Actuar es acción: la danza es la poesía de la acción*”.

Jacques Copeau intento devolver a los actores la autoría mediante una actualización de la Commedia dell’Arte.

Meyerhold, después de la revolución, otorgó a la palabra una posición central, pero adaptando y reelaborando los textos en función del diseño de movimiento.

Artaud formuló: “*Todo lo que se escribe es porquería y los literatos son puercos*”, defendiendo la idea de la palabra como músculo, la resurrección del verbo mágico y la concepción del espectáculo como manifestación del espíritu.

Fuchs estableció una discusión bajo el lema *reteatralizar el teatro*, lo que implicaba devolver a la escena todos los recursos espectaculares eliminados durante el siglo XIX.

Los directores expresionistas recurrieron a todas las técnicas reteatralizantes.

Se creó una demanda interdisciplinar por parte de los directores escénicos hacia músicos y pintores, que se interesaron por el teatro como medio de expresión de sus obras. De esta colaboración, surgió un teatro de imágenes, cuyo origen eran los proyectos utópicos de Appia y Craig, fundamentados en una escena basada en la imagen y el ritmo.

⁵ *La revolución del teatro* (1909) fue escrita por Georg Fuchs (1868 – 1949), escritor y director alemán, impulsor del Teatro de Artistas de Munich, donde propuso una serie de reformas basadas en la concepción del teatro como una fiesta o celebración social, recuperando el modelo de la tragedia griega, tal como había sido teóricamente reconstruida por Nietzsche, en Sánchez, J. A., 1999, *La Escena Moderna*, Madrid, Akal, p. 215

El teatro de imágenes fue proyectado por Kandinsky con la sonoridad amarilla ⁶, Schönberg con *La mano feliz* ⁷, Giacomo Balla con su ballet sin actores para Fuegos de artificio de Stravinsky, Prampolini y Deperó con su teatro de marionetas y arquitecturas móviles, Apollinaire, Cocteau, Léger y Picasso con sus colaboraciones con los ballets rusos y suecos, Schwitters con su teatro collage Mertz, Kiesler con sus escenografías articuladas y sus teatros utópicos, Oskar Schlemmer con su ballet triádrico y Moholy-Nagy y otros artistas de la Bauhaus, con proyectos de escenografías, nuevos espacios teatrales y sus fiestas.

Antonin Artaud buscaba un lenguaje para crear directamente en escena, sin articular un guión previo.

En cuanto al Cartel de los cuatro ⁸ compuesto por Dullin, Baty, Pitoëff y Jouvét, a diferencia de su maestro Copeau, nunca prescindieron del texto dramático, aunque Baty sí intuía un Arte dramático menos literario. Por el contrario, otro alumno de Copeau, Etienne Decroux creó la gramática corporal y el mimo clásico y abstracto fueron producto de sus dos períodos de colaboración con su discípulo J. L. Barrault.

La construcción del espacio y de la imagen escénica desplazó al drama y la alternativa fue la ordenación rítmica de los elementos escénicos.

Gordon Craig, prestó especial atención a la iluminación, con la intención de crear un teatro que fuera como la música.

Appia y Fuchs, convirtieron el ritmo en el principio constructivo de la obra escénica. Félix Emmel exigió una escena dramática-animada, espacial y rítmica, y Lothar Schreyer trató la obra escénica como una composición musical.

Meyerhold buscó el efecto dinámico y rítmico de la puesta en escena, incluso antes que la comprensión del sentido de la obra. Tairov antepuso lo cinético y lo arquitectónico a lo literario. Ojlopkov, utilizaba siempre la música en sus ensayos, con objeto de que el ritmo impregnara a todos los artistas.

⁶ *La sonoridad amarilla*: Ópera escénica sinestésica compuesta por V. Kandinsky en 1909. Cit. por Marco de Marinis en Pelletieri, Osvaldo, 2001, *Tendencias críticas del teatro*, Buenos Aires. Argentina, Ed. Galerna S. R. L., citada por Sánchez, J. A., op. Cit., p. 18

⁷ *La mano feliz*: ópera sui generis compuesta en 1911 y estrenada en 1928 que se resuelve como una sucesión de cuadros articulados de acuerdo más a un principio rítmico y visual que a un principio estrictamente dramático. Ibid., p. 18.

⁸ El “Cartel de los cuatro” fue fundado a iniciativa de Louis Jouvét el 6 de Julio de 1927, como una asociación basada en la estima profesional y en el respeto recíproco. Fueron sus socios Baty, Dullin, y Pitoëff, y su objetivo la lucha contra el teatro comercial y académico, dominante en la época. Ibid., p. 19

Vajtangof busco la cualidad rítmica del espectáculo, incluso un crítico de la época comparó su escenificación de *Iván el loco* (1915) con un tablero de ajedrez.⁹

García Lorca concebía la puesta en escena como un conjunto musical, que integraba rítmicamente movimiento escénico e interpretación textual.

Artaud, sometía el gesto a un tratamiento musical, a una prodigiosa matemática.

Wagner se apropió del concepto de Schopenhauer sobre la capacidad musical para expresar la voluntad.

Los dadaístas zúriches hicieron del azar y la simultaneidad las claves de sus construcciones. Tanto el cabaret Voltaire como el Teatro Mertz estructuraron sus espectáculos como *collages* animados. Al igual que *Parade*, collage cubista de Cocteau, Satie, Masine y Picasso, y *Relache*, collage dadaísta de Picabia, René Clair, Satie y Rolf de Mare.

En el siglo XIX, el Arte dramático era el arte interpretativo de los grandes actores y actrices, y la irrupción del director naturalista había mermado su protagonismo, obligándolos a someterse a una disciplina de conjunto y a la tiranía artística del director, hasta el punto de dejar de ser necesarios. Algunos incluso llegaron a proponer la supresión de los actores del escenario.

Maeterlink valoraba negativamente la inadecuación del físico del actor en relación a la espiritualidad dramática.

Craig, propuso prescindir del actor por su incapacidad al no prescindir de la psicología.

Valle-Inclán había descalificado a los actores por su incapacidad declamatoria. Su amigo Rivas Cherif colaboró con Deperó en los *ballets plásticos* en 1918.



Figura nº 98: Ballet Plástico Deperó 1918¹⁰

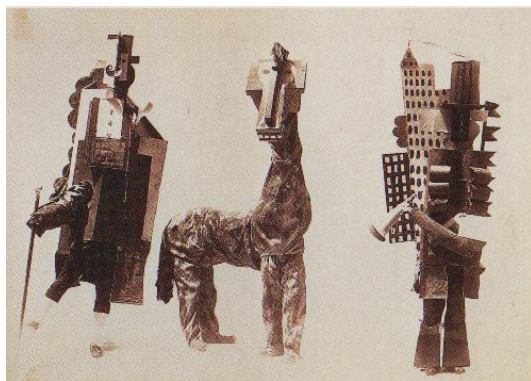
⁹ Worral, Nick, 1989, *Modernism to realism on the sovietic stage*. Tairov-Vagtangov-Okhlopov, Cambridge, Cambridge University Press, p. 91.

¹⁰ Museo Nacional, Centro de Arte Reina Sofía, *El teatro de los pintores*, Madrid, Aldeasa, pp. 192-193.

Alfred Jarry, en *Ubú Rey* pidió a los actores que interpretaran como marionetas y utilizó maniqués. Los futuristas incluso privaron a sus maniqués del aspecto humano.

En las escenografías creadas para los ballets suecos, Fernand Léger intentó que los bailarines desaparecieran de escena.¹¹

La transformación de la figura humana mediante el traje y la máscara fue uno de los procedimientos de deshumanización del teatro de vanguardia.



Schlemmer convirtió el traje en la clave de la armonía entre las formas orgánicas del individuo y sus movimientos, y las formas espaciales y sus leyes matemáticas.

Los gigantescos *managers* de Picasso en *Parade* servían para ocultar al actor.

Figura nº 99: Managers de Picasso Parade¹²

La teoría de la supermarioneta de Craig se podía entender como una crítica al descuido de los actores sobre el control físico de su cuerpo y como una propuesta de interpretación más gestual y dinámica, por lo que demandaba la necesidad de que el actor aprendiese las técnicas corporales y estructurase su entrenamiento.

Loïe Fuller desarrolló los efectos visuales del movimiento, e Isadora Duncan fue remitida como modelo por Jacques Dalcroze, inventor de la eurytmia y transformador de la gimnasia rítmica en espectáculo teatral, junto con Appia, quien defendía que incluso el poeta y el músico, deberían investigar sobre el cuerpo humano.

Meyerhold se rebeló contra Stanislavsky por el método de trabajo del actor: El naturalismo había reducido los recursos expresivos al rostro, desconocía la plasticidad y obviaba el entrenamiento corporal, sin comprender que “*la educación física debía ser la asignatura principal*”. Apostó por el movimiento, por el entrenamiento rítmico del actor a través de la danza e ideó el método biomecánico para que el actor aprendiera a ocupar rítmicamente el espacio tridimensional.

¹¹ Legér, F., *Funciones de la pintura*, Barcelona, Paidós, 1990, p.102

¹² Museo Nacional. Centro de Arte Reina Sofía, op. Cit., p. 83

Capítulo IV: *La acrobacia dramática en la formación y el entrenamiento actoral de las Escuelas teatrales del siglo XX y XXI*

La deshumanización alcanzó su máxima radicalidad a través de Kosintsev y la Fábrica del actor excéntrico y el Mastfor de Nikolai Foregger, inventor de un método de trabajo actoral, el *tephy trenaz* basado en ejercicios físicos y rítmicos, que tuvo su aplicación en las *Danzas mecánicas* (1923), donde los actores interpretaban ser las partes de complejas máquinas industriales.

El tratamiento expresionista del actor partió de lo físico frente a lo psicológico, el actor rescató el orgullo del propio cuerpo y su movimiento se tradujo en expresión de la espiritualidad, aunque sin un tratamiento deshumanizante, al contrario que los futuristas y constructivistas,

Existía una conexión entre el modelo expresionista y el Artaudiano centrado en el bailarín balinés, carente de expresividad e individualidad, que realizaba de forma precisa una serie de movimientos y gestos codificados por la tradición.

La influencia del modelo oriental en el teatro europeo de principios de siglo fue enorme en lo que se refiere a dramaturgia y a concepción espacial del trabajo actoral. Los franceses apostaron por la educación corporal, prueba de ello fue la admiración que mostró Dullin por la precisión y estilización de los actores orientales, lo cual plasmó en su ensayo sobre el actor japonés.

El modelo oriental se cruzó con lo grotesco y dio lugar a combinaciones de Commedia dell'Arte y ópera china como *la princesa Turandot* de Vajtangov, o *Kabuki*, clown circense de estilo marionetesco dirigida por Brecht en 1931. También *Amor de don Perlimpin con Belisa en su jardín* de Lorca debió tener algo de oriental y de marionetesco.

Los actores no desaparecieron de la escena pero añadieron a su formación una importante dosis de trabajo corporal o gestual sin llegar por supuesto a alcanzar a ese actor polivalente con el que soñaba Tairov, que sería simultáneamente bailarín, artista, clown, cantante, mimo e intérprete.

Para devolver la espectacularidad al teatro y atraer a un público más amplio, los directores escénicos utilizaron los recursos de otros espectáculos populares.

Copeau rescató los recursos del tablado, mientras que el teatro del Agit-pop alemán y el teatro soviético se apoyaron en la farsa.

Meyerhold se basó en los teatros ambulantes que recorrían las ferias rusas para poner en escena *Misterio Bufo*¹³. Los grupos de propaganda política soviéticos,

¹³ Vladimir Maiakovsky (1893-1930) escribió “*Misterio Bufo*” para conmemorar el primer aniversario de la revolución de Octubre, incluyéndola el Comité Central del partido como parte de

utilizaron el modelo de los juglares, los acróbatas y los trovadores. La Blusa azul, fundada en 1923, formaba *pirámides* para construir símbolos revolucionarios, bailaban, proyectaban cine y construían carteles animados, etc. Pero los dos modelos que más incidencia tuvieron fueron el cabaret o music hall y el circo.

Brecht envidiaba del boxeo su capacidad de entusiasmar al público, ya que despertaba los instintos más crueles debido a su acción inmediata.

Los dadaístas del cabaret Voltaire, los futuristas italianos en sus veladas y los rusos en el café del perro perdido se apropiaron del cabaret.

Moholy-Nagy propuso el circo, la opereta y el teatro de variedades como medio para obtener mejores resultados objetivos.

Xanti Schawinsky compuso un espectáculo titulado *Circo*, donde introdujo elementos de cabaret, clown, danza, trabajo rítmico, mecanización, etc.

Eisenstein escenificó *Diario de un canalla* como una sucesión de 25 atracciones que incluían payasos, secuencias cómicas, números de circo, etc., utilizando las técnicas aprendidas de Nikolai Foregger en Mastfor.

Foregger consideraba al circo como el hermano siamés del teatro y veía en el teatro isabelino y el barroco español precedentes de combinación de circo y teatro, e insistía en la necesidad de que el teatro aprendiera del cine y del music hall la precisión y el ritmo. Sostenía que el circo había mostrado al actor la importancia del cuerpo como instrumento flexible, obediente y expresivo. En general los soviéticos prefirieron el modelo circense frente al aburguesado cabaret.

Maiakowsky había trabajado con el payaso Lazarenko y su pieza *Moscú está ardiendo* había sido dirigida por Sergei Radlov para el circo estatal de Moscú.

Fernand Leger ¹⁴ retaba a los actores de los ballets suecos de Rolf de Mare a que aceptaran la lección de los modestos acróbatas y resaltaba la mayor plasticidad de la acrobacia en relación al ballet junto con la firme decisión de los acróbatas frente a la falta de atrevimiento de los divos bailarines.

Cocteau contó con los hermanos Fratellini para interpretar *el buey sobre el tejado* (1920), una farsa pantomima para payasos modelada por el ejemplo de Charlie Chaplin. Otro de los admiradores de Chaplin fue Brecht, que se maravillaba de que jugando con la crueldad del público pudiera convertir un momento trágico en

las celebraciones. Se estrenó por primera vez el 7 de noviembre de 1918 en el Teatro del Drama Musical de Moscú, dirigida por Vsevolod Meyerhold con escenografía de Kasimir Malevich. <https://www.lacasaencendida.es> 14/10/2012 12:03

¹⁴ Leger, F. 1990, *El circo* en *Funciones de la pintura*, Barcelona, Paidós, pp. 113-121.

algo cómico. Brecht incluyó secuencias circenses en la escena de los payasos de la *pieza de Baden-Baden* y los procedimientos de extrañamiento fueron extraídos del circo, del cabaret y del cine cómico.

El cine, junto al circo y el music-hall fueron los referentes del teatro moderno, aunque este primero se convirtió además en una amenaza para el teatro.¹⁵

Georges Annenkov no encontró, en 1919, actores aptos para interpretar el acto del infierno en *El primer viñador*, y contrató a varios acróbatas, trapeceistas y payasos. En 1920, Sergei Radlov fundó en Petrogrado una compañía que reunía a actores y gentes de circo: El teatro de comedia popular.

En 1921, P. A. Birot requirió acróbatas, saltimbanquis y equilibristas para los papeles principales de *L'homme coupé en morceaux*.

En 1922, en el Proletcult de Moscú, Eisenstein hizo obligatorio el estudio de la acrobacia. Su espectáculo se convirtió en un juego de transformaciones incesantes en el que la confusión, las acrobacias y las percusiones incidían en los nervios del espectador.

Tairov introdujo en *La princesa Brambille* algunos números para saltimbanquis y acróbatas. Para formar a sus actores, el acróbata circense es el que le sirve de modelo (su control absoluto le permite no dejarse dominar por ninguna emoción). La admiración de Copeau por los hermanos Fratellini, quizá venía dada por su intención de devolver al actor las virtudes del intérprete de la *commedia dell'arte*. La gente de teatro mostraba interés por el circo o el music-hall porque en ellos encontraba a unos intérpretes flexibles, que poseían un entrenamiento corporal inexorable, del que carecían por el contrario en sus escuelas, ya que eran incapaces de formar en sus centros artistas de esas características.¹⁶

En *Aun el más sabio se equivoca* de Ostrovsky, dirigida por Sergei Eisenstein, el escenario era una especie de pista de circo, sobre la cual había cuerdas, anillos, trapecios, escalerillas (...), y los actores recurrían a caracterizaciones y técnicas de circo (...), incluso hacia caminar a un acróbata en el alambre que portaba una bandeja cargada de botellas.

Entre 1919 y 1923 un gran número de payasos, acróbatas y malabaristas aparecen en espectáculos teatrales, al tiempo que los directores teatrales solicitan en muchos casos ayuda de los profesionales del circo.

¹⁵ Sánchez, J. A., op. Cit., pp. 7 - 31

¹⁶ Aslan, O., 1979, *El actor en el siglo XX*, Madrid-Barcelona, Ed. Gustavo Gili S.A., pp. 137, 145

Capítulo IV: *La acrobacia dramática en la formación y el entrenamiento actoral de las Escuelas teatrales del siglo XX y XXI*

El malabarista Tokoshima interpretó numerosos papeles en las pantomimas de Segei Radlov en la Comedia popular, mientras Annenkov introdujo a trapeceistas y payasos acróbatas en *El primer destilador*¹⁷ (1919).¹⁸

En el espectáculo conmemorativo del tercer aniversario de la revolución de octubre *El asalto al palacio de invierno* participaron alrededor de ocho mil hombres. En el tablado de los blancos había 2,685 participantes, incluyendo a 125 bailarines de ballet y un centenar de artistas de circo.

Yuri Annenkov, amigo íntimo de Evreinov, publicó en 1919 *La vida del arte*, obra en la que hacía una apasionada defensa del circo.¹⁹

El clown y el acróbata proporcionaron un nuevo tipo de actor, más físico y menos psicologista. Así lo creían los Futuristas en Italia, Marinetti o Bragaglia o en Rusia, donde Maiakovski en 1928 escribió el papel protagonista de *La chinche* pensando en el clown Lazarenko.

También Meyerhold tomó como modelo el circo para su teatro revolucionario.

En la Bauhaus, Schlemmer se inspiró en el trabajo actoral del acróbata y en el uso de objetos reales surgidos del juego interpretativo del circo.

En Francia, Jean Cocteau se inspiró en los célebres Hermanos Fratellini para escribir en 1920 el argumento del ballet *Le Boeuf sur Le Toit*.

También es conocida la preferencia de Samuel Beckett por el clown, y cómo su figura apareció en textos tan significativos como *Esperando a Godot* (1949), así como su admiración por el cómico norteamericano Buster Keaton (acróbata del circo Medrano), con quien realizó su medimetraje *Film* (1964), admiración compartida, por otra parte, con Federico García Lorca.²⁰

Todos los renovadores del teatro a lo largo del siglo XX han recurrido a un mito de alteridad para explicar su idea de teatro y su voluntad de destruir el teatro occidental de palabras, mimético y naturalístico, distinguiendo tres categorías:

¹⁷ En la traducción de *El actor en el siglo XX* de O. Aslan aparece como “*El primer viñador*”.

¹⁸ Sánchez, op. Cit., pp. 329, 331-332. Sobre la influencia del circo en el teatro soviético, véase Hamon, Ch. *l'excentrisme dans le théâtre soviétique des années vingt (ses rapports avec le cirque et le Music-hall)*, en Amard-Chevel, Cl., *Du cirque au théâtre*, pp. 157-170

¹⁹ *Les réussites techniques du Théâtre Soviétique*, en *Le théâtre en Russie Soviétique*, 1946, París, Les publications Techniques et Artistiques, pp. 32, 35-41, citado por Sánchez, op. Cit., p. 348

²⁰ Saumell, M, 2006, *Circo y teatros contemporáneos en Catalunya en Artes de la Escena y de la acción en España.1978-2002*, Cuenca, Universidad de Castilla – La Mancha, Col. Caleidoscopio nº 6, pp. 175- 176

Capítulo IV: *La acrobacia dramática en la formación y el entrenamiento actoral de las Escuelas teatrales del siglo XX y XXI*

El mito del saltimbanqui-acróbata: como virtuosismo y símbolo del límite físico del ser humano, el mito de la Commedia dell'arte: como improvisación y creatividad popular y colectiva y el mito del teatro oriental: como teatro no-literario, no-psicológico; habitado de misterio y magia.²¹

De Marinis apunta a la fascinación de G. Craig por la máscara y la marioneta oriental; Meyerhold por la Commedia dell'arte y el Kabuki; Dullin por el music-hall y el actor japonés; Brecht por el cabaret y la ópera de Pekín; Decroux por los acróbatas del café-teatro, los ejercicios con máscara en la escuela de J.Copeau y el boxeador G. Carpentier.²²

IV.1.3. El cuerpo, el movimiento y su acción en el espacio

IV.1.3.1. El cuerpo como signo

La presencia del cuerpo del actor en la escena recobró importancia a partir de que la teoría y la práctica teatral intentaron buscar un formato de espectáculo que se sustentara en el concepto de teatro total. Esta recuperación del cuerpo en la escena teatral europea se llevó a cabo desde finales del siglo XIX y a lo largo de todo el siglo XX, tomando como referencia renovadora la teoría wagneriana de *gesamtkunstwerk* u obra de arte total, artífice de la redefinición del teatro como concepto sintético de todas las artes.

La primacía del cuerpo en la escena teatral afectó a todos los lenguajes artísticos, aunque principalmente el cuestionamiento de la tradición artística se llevó a cabo desde la llamada vanguardia clásica.

En la segunda mitad del S. XX se produjo una revalorización del papel del cuerpo del actor en la escena teatral por la que el cuerpo no tenía que atenerse ya únicamente a desempeñar el papel de soporte de la palabra dramática.

²¹ Angelini, Franca, 1988, *Teatro e spettacolo nel primo novecento*. Roma Bari, Laterza en Cuadra, Igor de, op. Cit. <http://www.geocities.ws/paginatransversal/teatro/mimo.html>

²² Marinis, M. de, op. Cit. en Ibid.

Capítulo IV: *La acrobacia dramática en la formación y el entrenamiento actoral de las Escuelas teatrales del siglo XX y XXI*

El cuerpo surgió como volumen y entidad plástica tridimensional. El origen de esta revalorización se encontraba en el propio pensamiento burgués. En efecto transformar al hombre en sujeto libre en sus distintos planos y convertirlo en dueño de sí mismo y de sus expresiones significó también hacerlo consciente de la expresividad de su propio cuerpo. Según F. Delsarte: *“el movimiento es el idioma de las emociones”*²³

El teatro europeo del siglo XX se caracterizó fundamentalmente por la función que adquirió el cuerpo y la educación corporal en la formación del actor. El método mímico de J. Copeau, el trabajo sobre las acciones físicas de Stanislavsky, la biomecánica de Meyerhold, son algunas de las experiencias con las que se inició la investigación actoral en la educación dramática del cuerpo.

Las técnicas corporales constituyeron el eje central en la formación de este nuevo actor renovado.²⁴

Copeau escribió en 1927: *“Siendo el drama ante todo acción, y en su esencia, una danza, la tarea primordial del actor en su búsqueda de una técnica no es intelectual, sino física, corporal”*.²⁵

Stanislavsky en 1920: *“Tenemos que recurrir a las labores físicas puesto que el cuerpo es mucho más sólido que el sentimiento”*.²⁶

Artaud en 1938: *“El actor es como el atleta físico.(...) es un atleta del corazón.(...) Los movimientos musculares del esfuerzo físico son como la efigie de otro esfuerzo, su doble, y los movimientos de la acción dramática se localizan en los mismos puntos. El punto en que se apoya el atleta para correr es el mismo en que se apoya el actor para emitir una imprecación espasmódica; pero en la carrera del actor se ha vuelto hacia el interior. Todos los recursos de la lucha, del boxeo, de los cien metros, del salto de altura, encuentran fases análogas en el movimientbto de las pasiones, tienen los mismos puntos físicos de sustentación”*²⁷

“El estudio sistemático del actor fue definiendo un espacio-tiempo distinto del de los ensayos y del espectáculo, en el que el actor trabaja sobre sí mismo,

²³ Sánchez, M. J., 2004, *El cuerpo como signo*, Madrid, Biblioteca nueva, pp. 11, 13

²⁴ Aprea, Luca *La dramaturgia del actor en la interpretación desde el movimiento* en Garré, S. – Pascual, I. op cit. pp. 39–40. Luca Aprea es profesor de la ESTC de Amadora en Lisboa y anteriormente fue profesor de la RESAD de Madrid.

²⁵ Copeau J., 1988, *Il luogo del teatro*. Firenze, ed. La casa Usher, p. 96 en id.

²⁶ Stanislavsky, K., 1989, *L'attore creativo*, Firenze, Ed. La casa Usher, p. 147 en id.

²⁷ Artaud, A. 1968, *Un atletismo afectivo* en Artaud, A., 1990, *El teatro y su doble*, Barcelona, Edhasa, p. 242 en id.

fundamentando su talento con el estudio de la técnica, trazando un espacio de identidad y autonomía creativa y definiendo así, su propia dramaturgia en un trabajo previo al de la voz y el texto” ²⁸

IV.1.3.2. *Cuerpo, espacio, movimiento.*

El redescubrimiento del cuerpo en el teatro se puede situar dentro un fenómeno cultural más amplio conocido como *Körperkultur* desarrollado en Europa a principios de siglo a través de la gimnástica, el naturismo, el higienismo y el nudismo. Dentro de las nuevas artes corporales, la danza Libre y expresiva de Isadora Duncan, el cuerpo energético de Rudolf Laban, la eurtimia de Jacques Dalcroze, la danza clásica, la Biomecánica, el Mimo Corpóreo y la estereotipada gestualidad de la pantomima tradicional, a todas les correspondió un aspecto común: el cuerpo en movimiento dinámico en un espacio, es decir, la relación inseparable entre acción/espacio/tiempo. Se puede hablar así de una concepción activa del espacio: el espacio no representa ya un mero contenedor neutro de la acción física sino que ahora es capaz de condicionarla y regularla. ²⁹

Según Franco Ruffini ³⁰: *“la acción real del actor, la acción que es motivada y productiva, como especificó Stanislavsky. Cuando esta es motivada y productiva – esto es, real – la acción del actor no es sólo predecible sino también creíble. Toda la ciencia que desarrollaron los maestros de las vanguardias del teatro del siglo XX se asienta en la investigación de la acción real. Si la acción real es algo que ha de alcanzar el actor, para el acróbata y el boxeador es una necesidad. El boxeador y el acróbata son modelos naturales de un actor creíble.”* ³¹

²⁸ Id.

²⁹ Marinis, M. de, op. Cit. en Cuadra I. de, op. Cit.

<http://www.geocities.ws/paginatransversal/teatro/mimo.html>

³⁰ Franco Ruffini es Profesor de Artes escénicas en la Universidad de Roma III. Es uno de los fundadores del ISTA, la escuela internacional de teatro antropológico, y miembro de su equipo de investigación. Ha contribuido a editar la revista de Teatro e Historia. Después de estudiar el Renacimiento y el siglo XVII, se ha especializado en el teatro del siglo XX. Su última publicación incluye: *I teatri di Artaud. Crudeltà, corpo-mente* (1996); *‘La stanza vuota. Uno studio sul libro di Jerzy Grotowski’ in Teatro e Storia*, nos. 20-21 (1998-99); *Per piacere. Itinerari intorno al valore del teatro* (2001); *Stanislavskij. Dal lavoro dell’attore al lavoro su di se* (2003); *Craig, Grotowski, Artaud. Teatro in stato d’invenzione* (2009).

³¹ Ruffini, F., 2010, *Theatre and Boxing. The Actor Who Flies*, Odin Theatre Dinamarca, Icarus , <http://www.icaruspublishing.com/monobookf.html> 15/11/2014 1:21

IV.2. Consideraciones teóricas sobre el entrenamiento actoral

IV.2.1. Orígenes y reformadores del entrenamiento actoral



Cuadro nº 13: Reformadores del entrenamiento actoral

Capítulo IV: *La acrobacia dramática en la formación y el entrenamiento actoral de las Escuelas teatrales del siglo XX y XXI*

Según Alison Hodge ³² los pioneros en el desarrollo de los métodos de entrenamiento fueron cuatro europeos: Konstantin Stanislavsky, Vsevolod Meyerhold, Michael Chejov y Jacques Copeau.

Hasta la mitad del siglo XX fueron cruciales los aspectos centrales de la interpretación épica de Bertolt Brecht y el trabajo de conjunto de Joan Littlewood junto con los exponentes del método: Lee Strasberg, Stella Adler y Sanford Meisner.

Las prácticas innovadoras en la última mitad del siglo XX fueron investigadas a través de directores de ambos lados del Atlántico: Joseph Chaikin, Jerzy Grotowsky, Peter Brook, Eugenio Barba y Wlodzimierz Staniewsky.

La cultura occidental tiene una larga historia en relación al aprendizaje del actor, pero no en cuanto a las tradiciones sistemáticas del entrenamiento actoral que son esenciales en la cultura escénica oriental como el teatro Noh – datado en el Japón del siglo XX – y el Kathakali, la antigua forma de teatro – danza del sur de la India.

No fue hasta principios del siglo XX cuando un interés especial en el potencial del entrenamiento actoral se originó en Occidente. Esto fue en parte gracias al creciente reconocimiento de los rigurosos entrenamientos de las tradiciones orientales, pero también a través de una mayor influencia de los cambios en los objetivos de la investigación científica del nuevo siglo.

Los actores y directores de Europa occidental empezaron a buscar de forma categórica, los lenguajes objetivos de la interpretación que podían ofrecer modelos, sistemas y técnicas demostradas que mejoraran el oficio.

En este contexto, Stanislavsky fue el primer actor/director en investigar plenamente el proceso de la interpretación y en publicar sus hallazgos. Sus textos (*El actor se prepara*, *La construcción del personaje* y *La creación del personaje*) llegaron a ser lecturas esenciales para muchos actores europeos y Norteamericanos.

El intento de racionalizar el proceso de actuación y el desarrollo pedagógico facilitaron la apertura de numerosos estudios, escuelas, academias, laboratorios y

³² Alison Hodge es catedrática de teatro en el Royal Holloway de la Universidad de Londres, fue fundadora y co-directora artística del teatro Alibi antes de trabajar como ayudante de dirección de Wlodzimierz Staniewski en el Centro de prácticas teatrales de Gardzienice en Polonia. Ha dirigido una gran cantidad de producciones teatrales. En Hodge, A., 2000, *Twentieth Century Actor Training*, Oxon, Great Britain. Contraportada.

teatros en Europa y EE.UU. Estos centros intentaron no solo investigar la naturaleza de la interpretación, sino también difundir los hallazgos de sus investigaciones y por último preparar al actor para su trabajo. Cada sistema de entrenamiento del actor contemplaba planteamientos e ideas totalmente diferentes sobre la naturaleza y el propósito del teatro, y la responsabilidad del actor quedaba dentro de su proceso de creación.³³

En entrenamiento, el énfasis en la creatividad del actor, más allá de la interpretación del texto, fue aplicado a menudo mediante procesos en los cuales se crearon nuevos ejercicios y se recontextualizaron los antiguos. La exploración de los actores de Copeau, por ejemplo, tomaron como referencia la técnica tradicional de la Commedia dell'Arte. .³⁴

IV.2.2. Finalidad del entrenamiento actoral

El origen de la noción de entrenamiento del actor y su práctica en Europa y América del Norte data de comienzos del siglo XX.

*En Francia, Copeau, Dullin y Jovet fueron los primeros en señalar la necesidad de un entrenamiento sistemático del actor, como reacción a la formación que se impartía en aquel momento en los institutos. Creando estos, varios teatros-escuela, y teatros-laboratorio, de los cuales, Grotowsky, Barba, y sin duda Mnouchkine y Brook son los herederos directos.*³⁵

La noción de entrenamiento parece que se asociaba con la de educación.

Copeau y Dullin mostraron desconfianza con respecto a la enseñanza impartida en las escuelas, y expresaron su queja enérgicamente. Charles Dullin se preguntaba: *¿cuál era, en aquel momento, la formación técnica de un actor? Y exponía: “Es prácticamente nula. O bien el artista pasa por el conservatorio y tendrá muchas dificultades para corregir los defectos que habrá contraído allí o, si tiene suerte*

³³ Hodge, A., op. Cit., pp.1-2

³⁴ Ibid., pp. 2-3

³⁵ Féral, J. en Müller, C., 2007, *El training del actor*, México D. F., U.N.A.M, pp. 15 - 21

*se pone a actuar sin más sólo utiliza sus dones naturales sin aprender de verdad su oficio.*³⁶

Esta crítica a las escuelas la reiteró Barba, exponiendo que la pluralidad de los profesores frente al alumno no permitía un auténtico aprendizaje del oficio. Las escuelas siempre le habían incomodado por su forma de organización: *“El contexto transforma unilateralmente a los profesores, que podrán ser hábiles, eficaces y podrán transmitir su experiencia pero quedan limitados a la docencia de una única disciplina. El aprendizaje del teatro ha de hacerse con Maestros, no con profesores y necesita de estos, para protegerse del riesgo de lo efímero propio de un arte del presente como el teatro.”*³⁷

Se imponía para el actor la imprescindible necesidad de aprender su profesión sobre otras bases pedagógicas.

De Stanislavsky a Grotowsky, pasando por Jaques Dalcroze, Meyerhold, Vajthangof, Tairov, Appia, Craig, Reinhardt, Copeau, Dullin, Jouvét, Decroux y Lecoq, se estableció una nueva pedagogía que apuntaba no solamente a una preparación física de los actores, sino a *“una educación completa que desarrollaría armoniosamente su cuerpo, su espíritu y su carácter de hombres.”*

Si la finalidad del entrenamiento a menudo era expresada en términos semejantes por los diversos reformadores, *“permitir al actor volver a encontrarse en estado de creatividad en el escenario”*, las modalidades y formas de entrenamiento utilizados por unos y otros en cuanto a ejercicios, técnicas y métodos diferían.

A Copeau le gustaba hablar de trabajo del actor, de entrenamiento físico, de gimnasia, todo fundado sobre ejercicios que creaban una disciplina del cuerpo.

Dullin recordaba la necesidad de perfeccionamiento del actor en base a una técnica y unos ejercicios que sentaban la base de un método.

Max Reinhardt abordaba la cuestión de los ejercicios, y observaba la necesidad de un buen funcionamiento físico, pero también intelectual del actor.

Ettiène Decroux hablaba más bien de gimnasia y de técnica.

Jacques Lecoq prefería la noción de preparación corporal, de gimnasia dramática, de educación del cuerpo.

³⁶ Dullin. Ch., 1969, *Ce sont les dieux qu'il nous faut*, Paris, Gallimard, p. 57

³⁷ Barba, E., 1998, *Teatro: soledad, oficio y rebeldía*, México D.F., Escenología, p. 101

Vitez se refería continuamente al “trabajo del actor”.

Michael Chejov hablaba más de ejercicios que de entrenamiento.

Aunque los métodos de entrenamiento diferían, si establecían unos fundamentos básicos para el trabajo actoral: Flexibilidad del cuerpo, trabajo sobre la voz pero también sobre la interioridad, la cual recibía diversos nombres dependiendo del entrenamiento: impulsos (Grotowsky), reacciones (Barba), emociones (Dullin), sensaciones (Copeau), sensibilidad (Jouvet), siendo el objetivo común conseguir que el actor lograra el pasaje de uno al otro y situarlo en un estado de creatividad. A través de estos ejercicios el actor aprendía como hacer coincidir interioridad y exterioridad, y como expresar una mediante la otra. El cuerpo, se convertía así, en vehículo del pensamiento.³⁸

Grotowsky planteaba que no había diferencia en el tiempo entre el impulso interior y la reacción exterior, de forma que el impulso era al mismo tiempo la reacción, es decir eran concurrentes. Para alcanzar este estado de armonía, el actor debía dominar ciertas técnicas psicológicas y creativas que iban a ser necesarias para aportarle seguridad y flexibilidad, aunque solo constituirán la base de un trabajo mucho más profundo en el cuál, el cuerpo y el espíritu del actor iban a trabajar al unísono sobre sí mismo.³⁹

Las grandes reformas del entrenamiento apuntaron a hacer del cuerpo del actor un instrumento sensible, pero también apuntaban al aprendizaje de las leyes del movimiento, las del ritmo de Dalcroze, las fuerzas opuestas del equilibrio y desequilibrio presentes en cada movimiento, según Barba.

Más que una pedagogía orientada hacia la agregación de competencias, la mayoría de estas metodologías aspiraban a desnudar simbólicamente al actor, lo que Grotowsky llevó al límite planteando la vía negativa del actor.

Desde esta perspectiva grotowskiana se podían escuchar los preceptos de Copeau, que planteaba la urgencia de lavar al actor de “*todas las manchas del teatro*”, de “*despojarlo de todos sus hábitos*”.⁴⁰

Entrenar es preparar el cuerpo, la voz y las emociones de forma adecuada para la actividad escénica mediante ejercicios basados en movimientos y acciones que adiestran nuestra herramienta de trabajo, que es la unión entre la voz y el cuerpo.

³⁸ Féral, J., en Müller, C., op. Cit., pp. 15 - 21

³⁹ Grotowsky, J., 1970, *Hacia un teatro pobre*. México. Siglo XXI, citado por Muller, id.

⁴⁰ Féral, J. en Muller, C., op. Cit., pp. 18 - 21

“El entrenamiento le sirve al actor para integrarse en un grupo, consolidar y proteger su integridad, su capacidad creativa y su formación. Cuando predomina el entrenamiento, el actor se protege de la tiranía de los directores, del recelo de los compañeros y de un público voraz que no podrá censurarlo cuando lo vea preparado en el escenario. Su preparación fortalece la imagen que proyecta en todos los terrenos de la actuación.”

Un actor al construir su entrenamiento está fortaleciendo la memoria corporal, vocal y emotiva, base fundamental de la creación para la escena. El entrenamiento actoral riguroso, consciente, minucioso y detallado es la mejor forma de asumir el arte escénico.

La actitud en relación al entrenamiento actoral es una combinación equilibrada de técnica y ética, y es la forma de mantener el cuerpo y la voz en un buen estado físico y una manera de activar lo psicológico y lo creativo. Es el comportamiento orgánico, con el que el actor se prepara no para el escenario, sino para la vida, lo que hará que nunca pierda su capacidad creativa.⁴¹

La correcta expresión física del actor

El entrenamiento actoral refleja la necesidad de una correcta expresión física del actor. Para trabajar en este sentido, el actor necesita dominar físicamente cada acción determinada. Este dominio no se puede encontrar a través de técnicas de movimiento, ya que tampoco es en sí misma una técnica. Más bien es un proceso a través del cual el actor pretende adquirir un vocabulario, una gramática corporal, un lenguaje que le proveerá de la confianza necesaria para actuar con una claridad incuestionable imprescindible en el escenario.

El instrumento del actor, el cuerpo, debe estar bien sintonizado y ser capaz de reflejar todas las influencias internas y externas del momento dramático.

J.L. Barrault⁴² expresó: *“Un actor es ambos “artista e instrumento”*⁴³

A lo largo del tiempo han existido tendencias que buscaron la verdad acerca de cómo lograr esta expresión ideal del actor. El método fue una de esas tendencias. El entrenamiento de teatro físico basado fundamentalmente en los ejercicios de circo, o el teatro de calle fue otro.

⁴¹ Araque, C., 2009, *El entrenamiento como base de la formación actoral*, Bogotá, Universidad Distrital Francisco José de Caldas, Revista Calle 14 vol. 3, número 3 julio - diciembre de 2009

⁴² Barrault, J. L., 1951, *Reflections on the theatre*, London, Rockliff, p. 102

⁴³ Dennis, A., 1995, *The Articulate body*, New York, Drama Book Publishers, pp.17-18

El público observa las circunstancias en función de los personajes. La obligación principal del actor es comunicar las ideas de la obra. La forma y estilo están al servicio de la obra y no constituyen por sí mismas el teatro. Los personajes deben estar claros, deben interactuar, deben ser creíbles.

El actor no debe estar limitado por su cuerpo, por sus hábitos o por su propia experiencia. La imitación, por si misma no permite al actor integrar la fisicalidad del personaje en su cuerpo. El actor bien entrenado debería ser capaz de moverse desde la farsa a la tragedia con total libertad, encontrando la mejor forma de expresión para representar su papel.⁴⁴

Examinando el proceso de preparación del cuerpo del actor es necesario definir, con exactitud, las cualidades que son específicas del entrenamiento físico del actor. ¿En qué medida el entrenamiento físico actoral difiere del de una bailarina o del de los atletas, o de las actividades de las personas que buscan mantenerse en forma?

Decroux dijo que el cuerpo debía ser un resonador bien sintonizado. Dando a entender con esto que todo lo que ocurre dentro del cuerpo debe resonar hacia afuera, a través de cada parte del cuerpo: el tronco, los miembros, las manos, la cara, los ojos. Solamente un cuerpo preparado, sensible y capacitado, podía proporcionar al actor las posibilidades físicas para comunicar y crear estados creativos conscientes.⁴⁵

El objetivo físico del actor no era simplemente estar en forma o ser capaz de ejecutar proezas acrobáticas con gran decisión. Más bien, debía comenzar identificando las causas (el motor) de la acción y llegar a ser cada vez más sensible a la imagen o al estado que provocaba.⁴⁶

Darío Fo expuso la necesidad de ejercitarse en los movimientos acrobáticos para una adecuada formación del actor gestual: *“Para ser buenos mimos, en primer lugar hay que ejercitarse en la acrobacia, asegurarse de que el cuerpo responda grácilmente y con soltura, aprender a saltar, dar brincos, arquear el busto, saber dejarse caer de golpe, caminar sobre las manos...”*⁴⁷

⁴⁴ Ibid., p. 47-48

⁴⁵ Ibid., p. 49

⁴⁶ Ibid., p. 50

⁴⁷ Fo, D., 1998, *Gestos generosos y gestos mezquinos en Manual mínimo del Actor*, Hondarribia Guipuzcoa, Hiru, S. L., p. 306

IV.2.3. Principios del entrenamiento actoral

A través de las nuevas pedagogías del actor del siglo XX se establecieron los fundamentos para un adecuado entrenamiento actoral que se podían sintetizar en tres principios: la formación actoral debía pasar por un solo maestro, la técnica no debía ser el objetivo primordial, ya que podía limitar al actor y el training debía inscribirse en un proceso de largo duración.

IV.2.3.1. La formación del actor debe pasar por un maestro

La multiplicación de los métodos de entrenamiento, ya fue criticada por Copeau en los años veinte, al no permitir una formación coherente y constituir una forma de adquirir competencias rápidas con las que responder a la demanda del mercado dramático, por lo que para evitar esa formación plural planteó que el aprendizaje del actor debía pasar por un maestro.

Grotowsky y anteriormente Vitez defendieron también con fuerza esta idea.

La idea del maestro fue tomada de Oriente, cuyas técnicas interesaron a muchos reformadores del teatro, entre ellos Copeau y Barba, por ello se crearon los teatros-escuela (el Vieux-Colombier) y los teatro-laboratorio (Grotowsky), únicos lugares de formación donde el entrenamiento podía ser continuo y profundo, y donde el actor tenía el tiempo necesario para lograr un camino personal y desarrollarse dentro de un grupo de actores, convirtiéndose el teatro en escuela y la escuela en teatro.⁴⁸

Además de Copeau y Barba, otros directores, pedagogos y dramaturgos como Dullin, Vajtangof, Brecht, Grotowsky, Artaud y posteriormente Lecoq y Mnouchkine también se interesaron o se vieron influenciados por determinadas características del teatro oriental como la técnica del actor balinés, el minimalismo ralentizado del teatro Noh, los códigos expresivos de movimiento del kabuki y la plástica expresiva de la danza Kathakali.

⁴⁸ Féral, J. en Muller, C., op. Cit., p.21

IV.2.3.2. *La técnica puede limitar al actor*

El entrenamiento de estas escuelas-laboratorio, desarrolló en el actor ciertas competencias pero estas jamás se consideraron el objetivo único, eran necesarias para el aprendizaje del oficio pero debían calibrarse para que el actor no se dejara seducir por la técnica hasta el punto de convertirse en un “atleta” de la escena.

Decroux, fue un defensor a ultranza de la técnica y afirmaba que *“la técnica inmuniza a quien la posee contra dos arbitrariedades: la de la moda y la del maestro; elimina a los mediocres, (...) utiliza el talento medio y (...) exalta el genio.”*⁴⁹

Copeau, por el contrario, planteaba que ésta podía mecanizar al actor y perjudicar el arte: *“Es necesario defender al actor de especializarse, de mecanizarse por el abuso de la técnica. La técnica no debe ser desarrollada más allá de cierto límite. En cuanto se siente capaz de expresar demasiado, se convierte en un virtuoso. Ya no es el servidor de su arte; actúa con sus medios.”*⁵⁰

Con respecto a la aportación de la técnica a la formación actoral, Jacques Dalcroze, que basó el entrenamiento en la gimnasia rítmica, opinaba que la técnica le facilitaba al actor la toma de conciencia de las fuerzas y resistencias de su cuerpo, le permitía desbloquear sus gestos, y al mismo tiempo obtener un cuerpo propio, libre y espontáneo.

Para Tadashi Suzuki la técnica desarrolla las facultades de expresión física del actor y nutre su tenacidad y su concentración. *“Mí método consiste en un entrenamiento para aprender a hablar con voz poderosa y articulación clara, y también aprender a hacer hablar a todo el cuerpo, aun cuando uno se mantenga en silencio... Al aplicar este método, quiero permitir a los actores que desarrollen su habilidad de expresión física y también nutrir una tenaz concentración.”*⁵¹

Para Peter Brook la acrobacia permite desarrollar la sensibilidad corporal en las zonas corporales dotadas aparentemente de menor expresividad.⁵²

Como recuerda Yoshi Oida⁵³: *“La técnica jamás debe ser un fin en sí mismo: Poco importa la técnica o el estilo que se aprenda, de hecho se pueden practicar*

⁴⁹ E. Decroux. *Paroles sur le mime*. p. 177. Citado por K. Müller en el training del actor, p.22

⁵⁰ *Register I: Appels*, op. Cit., p. 125

⁵¹ Tadashi Suzuki., 1995, *Culture is the body en Acting re(considered)*, Theories and practices. Phillip B. Zarilli (ed.), Londres, Routledge, p. 155. Citado por Müller, C., op. Cit., p.22

⁵² Brook, P. , 1991, *Le diable c'est lénnoi*, Arles, Actes sur papiers, p. 31

disciplinas tan diferentes como el Aikido, el judo, el ballet o la mímica y obtener el mismo beneficio; ello, porque aprendemos algo más allá de la técnica”

Barba ⁵⁴ afirma: “Son numerosos los que piensan que los ejercicios hacen avanzar al actor, cuando éstos no son sino la parte exterior y visible de un proceso unitario e indivisible. La cualidad del entrenamiento nace de la atmósfera de trabajo, de las relaciones entre los individuos, de la intensidad de las situaciones, (...) lo decisivo es menos el ejercicio en sí que la temperatura del proceso.” ⁵⁵

IV.2.3.3. El entrenamiento debe inscribirse en un proceso de larga duración

El aprendizaje va más allá de la técnica. En un primer momento el actor se descubre en la técnica, aprende a conocer su cuerpo y sus bloqueos, explora el equilibrio, la tensión y el ritmo que configuran las leyes del movimiento e intenta extender sus límites más allá del aprendizaje..

Decía Grotowsky: “*El teatro y el trabajo del actor son para nosotros una especie de vehículo que nos hace realizarnos*”. ⁵⁶ Por lo tanto para que el entrenamiento fuese el recorrido, debía inscribirse en la duración. No podía constituirse en un entrenamiento rápido. Este aprendizaje pasaba por un conocimiento del cuerpo y sus límites, por supuesto, con el fin de extenderlos, pero también pasaba, sobre todo, por un trabajo sobre sí mismo. ⁵⁷

Todo entrenamiento puntual sin un objetivo que implique la globalidad del actor, está condenado a tener un efecto de poca durabilidad, por ello, si aplicamos la teoría del entrenamiento deportivo, los niveles adquiridos en poco tiempo tienden a disminuir en un período corto de tiempo, y por el contrario, los niveles adquiridos mediante un largo proceso perduran más en el tiempo.

El verdadero entrenamiento, comienza cuando el actor está formándose y debe continuar durante toda la vida. Si el entrenamiento es concebido como una formación continua permite al actor mantener su instrumento físico y psíquico en

⁵³ Y. Oída, 1998, *l'acteur invisible* (el actor invisible), Arles, Actes sud, p. 147 en Muller, C., op. Cit., p. 23

⁵⁴ *L'énergie que danse, buffoneries*, 1995, nums. 32-33, LECTOURE, p.234

⁵⁵ Muller, C., op. Cit., p. 22-23

⁵⁶ Grotowsky, J., 1980, *Hacia un teatro pobre*, Madrid, Siglo XXI, p. 219

⁵⁷ Muller, C., op. Cit., p. 23

condiciones ideales para obtener un rendimiento escénico y un estado de creatividad óptimos para la actuación.

La finalidad del entrenamiento no puede estar en todo momento ligada al espectáculo. El entrenamiento no puede entenderse como un proceso que aporta habilidades de aplicación directa a la representación. Supuestamente prepara al actor para tener en el escenario esa presencia indispensable para la actuación, sin embargo, la mayor parte de los ejercicios, gestos y movimientos del entrenamiento no pueden ser trasladados directamente al escenario. Aunque algunos movimientos del training si pueden ser susceptibles de incorporarlos al montaje. Es el proceso mismo del entrenamiento lo que importa, más que el resultado. Por ello, Barba exponía que lo más importante era la temperatura que el proceso llegase a adquirir.

IV.2.3.4. La adecuación práctica de los ejercicios

Se pueden distinguir varias fases en la práctica de los ejercicios en el proceso de entrenamiento actoral.

Una primera fase consiste en intentar realizar y llegar a dominar perfectamente ciertos ejercicios de equilibrio, respiración, concentración y flexibilidad y es importante que el actor logre realizarlos a la perfección.

Una vez realizado este objetivo, según Grotowsky y Barba comenzaba una segunda fase, en la que el actor, continuaba con la práctica de estos ejercicios que ya dominaba, pero llevaba más lejos el desafío, poniendo a prueba sus energías.

Durante esta fase, el actor aprendía a rechazar las resistencias de su cuerpo y a lograr cierta presencia. A través de los ejercicios del training, el actor lograba su presencia física total, que luego debería rescatar en el momento creativo de la improvisación o del espectáculo.

Todos los maestros han buscado una formación del cuerpo y el espíritu para el actor. Sin embargo si se compararan los tipos de ejercicios utilizados, observaríamos que el enfoque es totalmente distinto para la mayoría de ellos.

Estas diferencias normalmente venían justificadas por la trayectoria artística personal, el género de representación y la finalidad de cada ejercicio.

La naturaleza del ejercicio no es el aspecto más importante en comparación con los juegos de fuerza y de energía, los ritmos, las tensiones y los bloqueos que estos originan.

Como afirmaba Grotowsky hablando de la vía negativa: *“Todos los ejercicios que constituían una respuesta a la pregunta ¿Cómo hacer eso?, han sido eliminados. Ahora los ejercicios se han vuelto un pretexto para elaborar una forma personal de entrenamiento. El actor debe descubrir los obstáculos que lo detienen en su trabajo creador.*

De esta forma el actor aprendería a elegir por sí mismo los ejercicios que le eran útiles. Los elaboraría para sus propios fines. El entrenamiento individual debería servir al actor para autodefinirse, para controlar sus propias energías, para superar sus resistencias y sus miedos, y para crear ese cuerpo decidido del que hablaba Barba, cuerpo no cotidiano que permitía la actuación. La inversión e inmersión que el actor debe hacer en esos ejercicios debía ser total.

Como recordaba Grotowsky: *“Todos estos movimientos no deben ser producidos para nada. La búsqueda de la forma es importante, porque es únicamente a través de ella que uno escapa del entrenamiento repetitivo para entrar en el arte. (...) la composición, no solamente no limita el proceso personal, sino que lo purifica.*

Únicamente a través de la composición de la forma, en base a la modificación de los acentos y a la combinación de las calidades de movimiento de la partitura del training, el entrenamiento escaparía de la técnica para desembocar en el arte. Esta evolución del proceso, evidenciaba que el entrenamiento se había separado del camino pedagógico y se había integrado en el modo de vida.

Grotowsky observaba: *“No enseña necesariamente a actuar mejor, a volverse buen actor, no prepara tampoco para la creación (...) pero permite al actor redescubrir sus posibilidades hasta el extremo. (..) No es la instrucción de un alumno, sino el descubrimiento de otra persona (...). El actor renace no solamente como persona sino también como ser humano”.* Visto de este modo, el entrenamiento se tornaba así en un camino ético, casi metafísico.⁵⁸

⁵⁸ Staniewsky, W, 1987, *Baltimore Interview with Richard Schechner*, In R. Schechner (ed.) *The Drama Review* 113 (1), p. 153

IV.2.4. El training y sus fases

IV.2.4.1. El training

*“No existía ninguna norma establecida que impusiese una serie de ejercicios determinados. Cada uno debía encontrar por sí mismo los ejercicios que le fueran más adecuados, a partir de unos principios básicos.”*⁵⁹

Incluso los ejercicios preliminares de relajación debían ser ejecutados pensando en una idea que justificase los movimientos. El entrenamiento corporal debía estar exento de todo contenido puramente gímnico o coreográfico. Esta era la diferencia fundamental con respecto a otros entrenamientos que aportaban una relajación general al comediante mediante la gimnasia sueca o la esgrima. La columna vertebral podía encontrar su equilibrio gracias a determinadas posiciones de yoga que ayudaban al cuerpo a encontrar su lugar en el espacio (Barrault le concedía mucha importancia, pero recurre a una técnica occidental). Delsarte, con sus cuadros convertidos en estereotipos y su concepción de las reacciones intro y extrovertidas, servía de punto de partida para una nueva reflexión. La biomecánica, el kathakali o el yoga ofrecían opciones para relajar el cuerpo y favorecer el proceso psíquico. Después de Jacques Dalcroze y Artaud, Grotowsky pretendía que el cuerpo del actor volviese a ser la fuente de todas las posibilidades, los ejercicios creados a medida que surgían las dificultades en los alumnos, tenían por objeto eliminar los bloqueos.

“ Si las proezas corporales nos sorprenden, no se debe únicamente al hecho de que se admire el virtuosismo muscular, sino que se siente que sobre la base de un gran esfuerzo físico, se ha operado un trabajo interior intenso, más metafísico que técnico. “

La iluminación de Cieslak en el príncipe constante se traducían visiblemente en posturas que parecían inalcanzables para cualquier mortal y realmente eran la traducción a signos concertados de una serie de impulsos íntimos.

Las demostraciones espectaculares de Cieslak y el elaborado entrenamiento de Grotowsky estaban vinculados a una tendencia oriental.

⁵⁹ Barba, E. , *Actor's training: 1959-1962*, pp. 133 a 173, y Marijnen, F. *Actor's training 1966*, pp. 175 a 204 en Aslan, O. , 1979, *El actor en el siglo XX*, Barcelona, Gustavo Gili, p. 256

Tanto si se trataba de actores adeptos al Tai Chi, como si se trataba de profesores como Mathias Alexander, creador de su propio método de relajación o del físico israelí Moshe Feldenkrais, que obtenía el máximo de eficacia con el mínimo esfuerzo a través de unos ejercicios ejecutados sin dolor, todos trataban de reconciliar el cuerpo y el espíritu, de restablecer las conexiones perdidas entre los impulsos emocionales instintivos y los reflejos musculares, de favorecer la circulación de una energía en un cuerpo liberado de inhibiciones y condicionamientos negativos, en suma, de dominar de forma concertada el pensamiento.

El cuerpo debía tener reacciones concretas, no dictadas por el raciocinio. Las partes del cuerpo podían dialogar entre ellas sin pasar por el control mental. Se creaba así un lenguaje orgánico, que elaboraba y unía morfemas de movimiento hasta construir una partitura corporal. Todo el cuerpo servía entonces de base para la palabra.⁶⁰

Barba expuso lo que suponía para él el entrenamiento actoral en el Odin Theatre: *“El training (entrenamiento) es un proceso de autodefinición, de autodisciplina que se manifiesta a través de reacciones físicas. Lo que cuenta no es el ejercicio en sí mismo –por ejemplo hacer flexiones o saltos mortales- sino la justificación que cada uno da al trabajo, una justificación que, aunque sea banal o difícil de explicar con palabras, es fisiológicamente perceptible, evidente para el observador.”*⁶¹

IV.2.4.2. Fases del training

Lo que determina el entrenamiento no es tanto qué se hace sino por qué se hace. El entrenamiento es un espacio de indagación y búsqueda donde los actores aprenden la técnica y la ética para afrontar su oficio. En el curso histórico del Odin Theater, como ejemplo, se pueden diferenciar tres fases diferentea que deben recorrer todos los actores, tanto los veteranos como los noveles.

⁶⁰ Aslan, O., op. Cit., p. 257

⁶¹ Barba, E., 1977, op. Cit., p. 92

Capítulo IV: *La acrobacia dramática en la formación y el entrenamiento actoral de las Escuelas teatrales del siglo XX y XXI*

En la primera fase, el entrenamiento es, por un lado un aprendizaje técnico donde el actor adquiere un patrón de conducta y unas habilidades corporales y vocales que le otorgan las competencias para poder actuar y por otro un período donde el actor se impregna de los valores éticos básicos, la disciplina extrema y la resistencia que le acompañaran durante toda su vida profesional. En esta fase el actor aprende de alguien más veterano que le guía y aconseja.

En la segunda fase, al cabo de varios años, el entrenamiento pasa a ser una práctica individual, donde cada actor elabora y diseña sus propios ejercicios, el entrenamiento se convierte en un espacio para el desafío personal, la potenciación de las habilidades y la superación de límites. Ya no es tan importante el resultado como el proceso de autodefinición.

En la tercera fase cuando el actor cuenta ya con diez o quince años de experiencia comienza a trabajar sobre la dramaturgia. Elabora a partir de improvisaciones, de interpretaciones de textos y temas narrativos, estructuras de acción que ponen en juego dramático lo que hasta entonces solo era un ejercicio.⁶²

⁶² Ruíz, B. 2012, *El arte del actor en el siglo XX*, Bilbao, Artezblai, pp. 415-417

IV. 3. La formación y el entrenamiento actoral en las Escuelas teatrales Europeas del siglo XX.

En este epígrafe se aporta una breve introducción biográfica de los directores-pedagogos ya fallecidos que dirigían escuelas teatrales o teatros – laboratorios europeos cuya significativa labor tuvo un carácter especialmente innovador durante el espacio-tiempo transcurrido desde el inicio de las vanguardias históricas de principios hasta el final del siglo XX, se analiza el aspecto corporal de los métodos de entrenamiento actoral que utilizaron, y al mismo tiempo, si las fuentes han mostrado suficiente información, se profundiza en el tratamiento otorgado a la acrobacia dramática dentro del marco de la formación y entrenamiento corporal del actor.

Por supuesto han existido muchos más directores pedagogos que han tenido gran importancia en la escena europea, americana y asiática, pero se han seleccionado aquellos directores que aportaron nuevas claves para el entrenamiento corporal del actor, sin por ello querer bajo ningún concepto desmerecer al resto. De hecho se han incluido numerosas citas significativas de otros directores.

Con objeto de concretar el estudio al entorno europeo, al igual que se ha realizado en la revisión histórica del capítulo III, en la cual la investigación se ha ceñido a la cultura mediterránea y europea, se ha obviado la revisión bibliográfica de los directores americanos y asiáticos, aunque no por ello sus aportaciones se consideran menos significativas.

Los componentes del Group Theater de los años treinta: Lee Strasberg (1901-1982), Stella Adler (1901-1992) y Sanford Meisner (1905-1997), las investigaciones sobre el entrenamiento actoral de Joseph Chaikin (1935) en el Open Theater entre 1963 y 1973 constituyen ejemplos de la renovación del entrenamiento actoral en América.

Después del florecimiento entre 1950 y 1975, el teatro vanguardista estadounidense comenzó a declinar. Distintos grupos como el Life theatre, el Open Theatre, el Performance Group, entre otros, fueron incapaces de desarrollar tradición alguna...⁶³

⁶³ Schechner, Richard, 1982, «The Decline and Fall of the (American) Avant-Garde». En *The End of Humanism: Writings on Performance*. Nueva York: PAJ Publications, pp. 29, en Findlay, Robert y Filipowicz, Halina 1986, *The Drama Review*, volumen 30, número 3 (otoño de 1986), y

Capítulo IV: *La acrobacia dramática en la formación y el entrenamiento actoral de las Escuelas teatrales del siglo XX y XXI*

En relación al teatro Latino americano, resulta imprescindible resaltar la importancia de los juegos y ejercicios del teatro del oprimido de Augusto Boal.⁶⁴

Es interesante también citar como innovador por su metodología de entrenamiento y formación técnica al japonés Tadashi Suzuki.

La secuencia de análisis se realiza siguiendo un orden cronológico en relación a la fecha de nacimiento: Adolphe Appia (1862-1928) defensor de la obra total de arte viviente, Konstantin Stanislavsky. (1863 1938) el padre del método, Jacques Dalcroze (1865-1959) creador de la eutimia, Vsevolod Meyerhold (1874-1940) creador del método de la biomecánica, Jacques Copeau (1879 -1949) fundador de el Vieux Colombier al que se le atribuye la paternidad del teatro gestual, Rudolf von Laban (1879- 1958) creador de la coreútica y la Labanotación, Gordon Craig (1872-1966) creador de la teoría de la supermarioneta e investigador del Teatro total, Charles Dullin (1885-1949) discípulo de Copeau y fundador del Atelier, Fernand Léger (1888 – 1955) escenógrafo de los ballets suecos, Oskar Schlemmer (1888-1944) director teatral de la Bauhaus, Richard Bolelavsky (1889- 1937) discípulo de Stanislavsky, precursor del método en EE. UU. y autor de *La formación del actor: las seis primeras lecciones*, Michel Chejov (1891- 1955) creador del método imaginativo psicologista, Etienne Decroux.(1898 – 1991) padre del mimo corporal, Nikolai Foregger (1992-1939) director del MasFor y creador del Tephy Trenage, Antonin Artaud (1896 - 1948) creador del teatro de la crueldad, Jean Louis Barrault (1910 – 1994) discípulo de Copeau, Jacques Lecoq (1921-1999) creador de la gimnasia dramática y Jerzy Grotowsky (1933 – 1999) creador del teatro pobre.

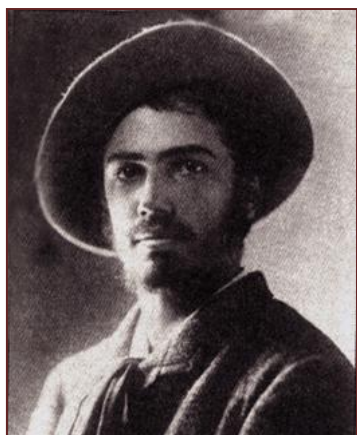
Posteriormente en el siguiente epígrafe (IV.4) se analiza una selección representativa de siete directores-pedagogos actuales que continúan en activo: Peter Brook (1925), Yoshi Oida (1933), Eugenio Barba (1936), Arianne Mnouchkine (1939), David Zinder (1942), Wlodimierz Staniewski (1950) y Thomas Richards (1962).

en *El teatro laboratorio de Grotowsky: Disolución y Diáspora*, Revista digital Cuadrivio, <http://cuadrivio.net/2012/04/el-teatro-laboratorio-de-grotowski-disolucion-y-diaspora/> 23/04/2014 10:36

⁶³ Véase Augusto Boal y el teatro del oprimido en Ruíz, B., op. Cit., pp. 449-482

V.3.1. Adolphe Appia

Adolphe Appia (1862 – 1928) (AAP) fue un creador escénico suizo, que a partir



de la ópera wagneriana, elaboró un modelo de puesta en escena basada en la articulación del suelo escénico y la iluminación eléctrica que tuvo enormes repercusiones en la obra de escenógrafos y directores escénicos durante la primera mitad de siglo. Su colaboración con Jacques- Dalcroze le llevó a complementar sus estudios sobre escenografía e iluminación gracias a su interés por el cuerpo dinámico del actor.

Figura nº100: Adolphe Appia ⁶⁵

Nacido en Ginebra, hijo del Dr. Louis Appia, estudio música en su ciudad natal, y en París, Leipzig y Dresde, donde asistió a diversos espectáculos operísticos y teatrales; *Fausto* de Goethe y *el anillo del Nibelungo* le impresionaron profundamente, de tal forma que decidió proyectar la puesta en escena completa de *El anillo del Nibelungo* y se lo presentó a la viuda de Wagner, la cual lo rechazó. Su fracaso en Bayruth, le llevó a publicar *La puesta en escena del drama wagneriano* (1894) donde justificó teóricamente su puesta en escena de *El anillo del Nibelungo*, y posteriormente *Música y puesta en escena* (1899), en la cual argumentó que la iluminación y la pintura eran elementos incompatibles para la construcción del espacio escénico y propuso un modelo de obra de arte total orgánica, apoyándose en la filosofía de Taine, Schopenhauer y Hegel. Durante ese tiempo, realizó diseños para tres óperas. En 1902, presento en París escenas de *Carmen* de Bizet y de *Manfred* de Byron con música de Schumann.

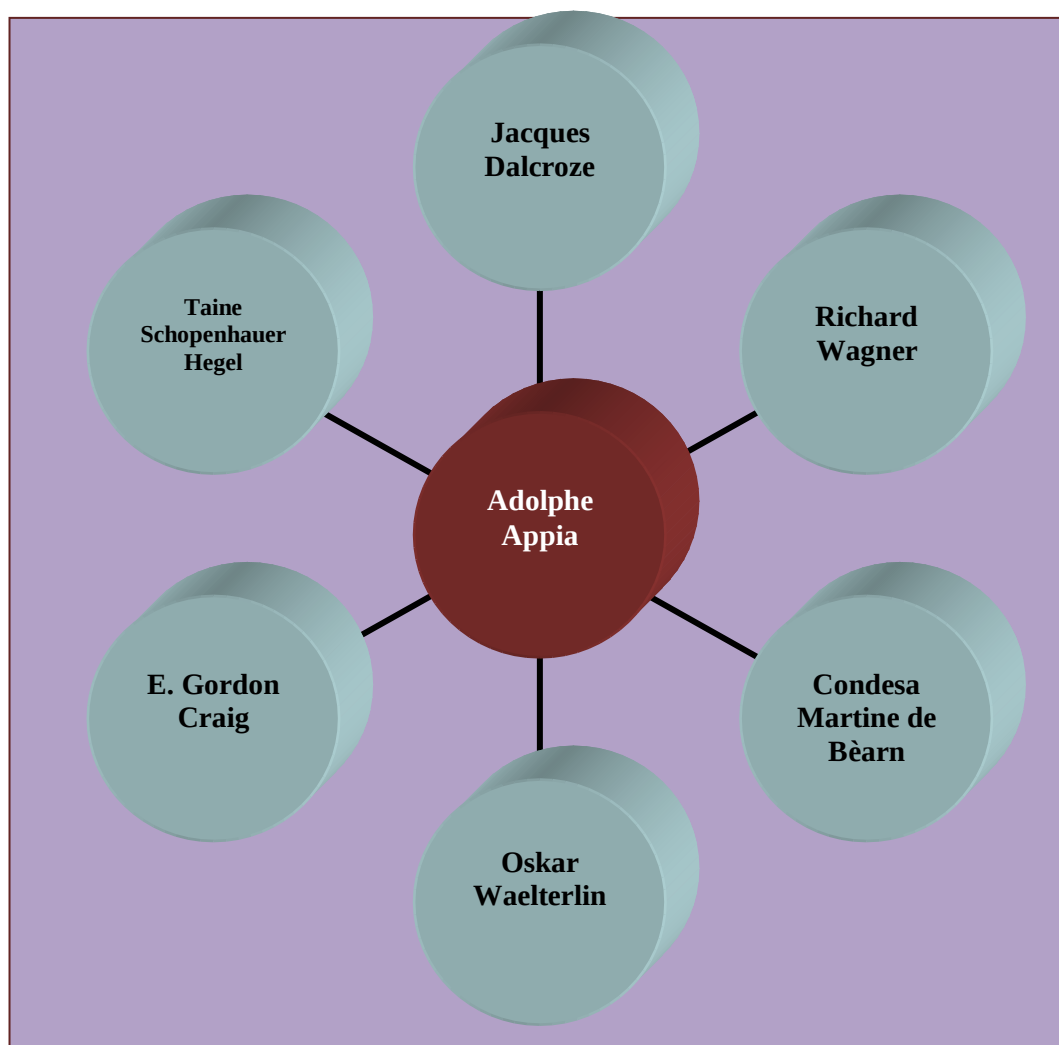
En 1906 conoció a Dalcroze y se entusiasmó con su sistema, ya que el diseño de los espacios rítmicos tenía mucho que ver con la Euritmia, por lo que se unió a él cuando fundó su instituto en Hellerau y juntos pusieron en escena varias obras.

Poco antes de la guerra conoció a Gordon Craig en la Exposición internacional de teatro de Zurich.

⁶⁵ *El concepto de espacio escénico. Adolphe Appia*, <http://www.nexoteatro.com> 18/08/2014 20:35

Al comenzar el conflicto bélico su trabajo se interrumpió hasta que trasladaron el Instituto eurítmico a Ginebra, donde en 1920 estrenaron el ballet–pantomima de Dalcroze, *Eco* y *Narciso*. En 1921 apareció su último libro, *La obra de arte viviente*, donde volvió sobre la idea de arte total pero otorgándole el protagonismo al cuerpo humano. También planteaba la idea del socialismo estético, defendiendo el resurgimiento de los *Festspiele* suizos, espectáculos de masas que combinaban, coros, cortejos, danzas y pantomimas. En 1923 presento en la Scala de Milán *Tristán e Isolda*. Posteriormente un discípulo suyo Oskar Waelterlin estreno varias obras utilizando sus escenografías.

La principal aportación de AAP son sus proyectos utópicos, los espacios rítmicos y sus reflexiones sobre la obra de arte total viviente, que tenía que estructurarse orgánicamente a partir la realidad del cuerpo del actor.⁶⁶



Cuadro nº14: Adolphe Appia

⁶⁶ Sánchez, J. A. op. Cit, pp.63-64

AAP relacionó la presencia escénica del actor con una adecuada disposición plástica del espacio escénico y la iluminación: *El movimiento del cuerpo humano requiere obstáculos para poder expresarse. Todos los artistas saben que la belleza de los movimientos del cuerpo depende de la variedad de los puntos de apoyo que le ofrecen el suelo y los objetos. La movilidad del actor no podrá ser puesta artísticamente de relieve más que mediante una adecuada disposición de los objetos y del suelo. Las dos condiciones primordiales de una presencia artística del cuerpo humano sobre la escena serían, por tanto: una iluminación que ponga de relieve su plasticidad y una disposición plástica del decorado que ponga de relieve sus actitudes y movimientos.*⁶⁷

El hecho de incluir a Adolphe Appia en el estudio viene justificado por dos razones: Por un lado la utilización de la Eurytmia como método de entrenamiento corporal por parte de los actores que trabajaron en sus proyectos conjuntos con Dalcroze, y por otro la aportación que realizó a la dirección escénica y la plástica teatral al relacionar la temporalidad musical con la acción dramática y el espacio escénico.

En AAP el espacio se manifiesta mediante la necesidad del actor de crearlo a través de su temporalidad rítmica musical. El *espacio viviente* será, gracias al cuerpo, la placa de resonancia de la música. Las formas inanimadas del espacio, para tornarse vivientes, deben obedecer las leyes de una acústica visual⁶⁸

*"El espacio es nuestra vida; nuestra vida crea el espacio, nuestro cuerpo lo expresa"*⁶⁹.

*"Para medir el espacio, nuestro cuerpo tiene necesidad del tiempo. La duración de nuestros movimientos mide pues su extensión. Nuestra vida crea el espacio y el tiempo, el uno para el otro. Nuestro cuerpo viviente es la Expresión del Espacio durante el tiempo, y del tiempo en el espacio. "*⁷⁰.

Esta temporalidad abstracta se concretó para Appia en la música de Wagner. Sus diseños escenográficos muestran el espacio escénico en el que la acción teatral se pondrá al servicio del juego actoral. Su socialismo estético le hizo soñar con las grandes celebraciones republicanas, y visionó las gigantescas demostraciones revolucionarias que iban a producirse pocos años más tarde:

⁶⁷ Ibid. p. 57

⁶⁸ Appia, A., 1921, *L'oeuvre d'art vivant*, Ginebra y París, Atar, pp. 45.

⁶⁹ Ibid., pp. 71.

⁷⁰ Ibid., p. 72.

Capítulo IV: *La acrobacia dramática en la formación y el entrenamiento actoral de las Escuelas teatrales del siglo XX y XXI*

“tarde o temprano llegaremos a lo que se llamará la sala, catedral del porvenir que, en un espacio libre, amplio, transformable, acogerá las manifestaciones más diversas de nuestra vida social y artística y será el lugar por excelencia en donde el arte dramático florecerá (con o sin espectadores). El arte dramático de mañana será un acto social al que cada cual aportará su concurso. ¿Y quién sabe?, quizá lleguemos, tras un período de transición, a fiestas majestuosas en las que todo un pueblo participe, en donde cada cual exprese su emoción, su dolor y su gozo y donde nadie consienta seguir siendo un espectador pasivo. Entonces, el actor dramático triunfará”.⁷¹

Jacques Copeau, admirador de la obra de AAP escribió el 6 de marzo de 1928, días después de su muerte:

"Era músico y arquitecto. El nos enseñó que la temporalidad musical, que envuelve, ordena y regula la acción dramática, engendra al mismo tiempo el espacio donde ésta se desarrolla.

Para él, el arte de la puesta en escena, en su más pura acepción, no es otra cosa que la configuración de un texto o de una música, hecha sensible por la acción viva del cuerpo humano y por su reacción a las resistencias que le imponen los planos y los volúmenes contruidos. De ahí el rechazo de toda decoración inanimada sobre el escenario, de toda tela pintada y del papel primordial que concede a este elemento activo que es la luz. (..)

La idea de Appia: una acción en relación con una arquitectura, debería bastarnos para hacer obras maestras, si los directores de escena supiesen lo que es un drama, si los autores dramáticos supiesen lo que es un escenario.”⁷²

⁷¹ Stadler, Edmund, 1963, *La musique et la mise-en-scene*, segundo prefacio del autor, Anuario del Teatro suizo 28-29, Berna, Theater-Kultur Verlag, p. 13

⁷² Copeau, J., 12 marzo 1928, *Le renouvateur de la mise-en-scene. L'art et l'oeuvre d'Adolphe Appia*, París, Comedia.

IV. 3.2. *Kostantin Stanislawsky*

Konstantin Stanislawsky, (STY) fue actor, director y teórico teatral ruso, nació el



17 de Enero de 1863 y falleció en 1938 en Moscú (Rusia). Fue Director de la Escuela del Teatro de Arte de Moscú (TAM), en el cuadro nº 15 de la página posterior se puede observar la estructura de dicha Escuela, precursor del realismo psicológico y el primero en hablar del training del actor

ST explicaba la necesidad de que el actor utilizase la memoria emotiva a efectos de que el público se identificase con la interpretación del actor.

Figura nº101: Stanislawsky⁷³

Con *Mi vida en el Arte*⁷⁴, STY dio ejemplo de lo necesario que era estar preparado para el trabajo; precisamente el mismo formuló la necesidad del trabajo de laboratorio y de los ensayos en cuanto procesos creativos sin espectadores.

Indispensable para los actores, debería componerse de ejercicios de distintos tipos, relativamente diversos, ligados únicamente por un fin común.⁷⁵

También planteó la obligación del entrenamiento para el actor. STY creía en un entrenamiento positivo, La falta de un entrenamiento diario fue atacada por STY, Quien proponía ejercicios preparatorios que prolongasen las acciones cotidianas que él llamaba "training". Constituye el primer referente del entrenamiento del actor o training en la historia del teatro del siglo XX.

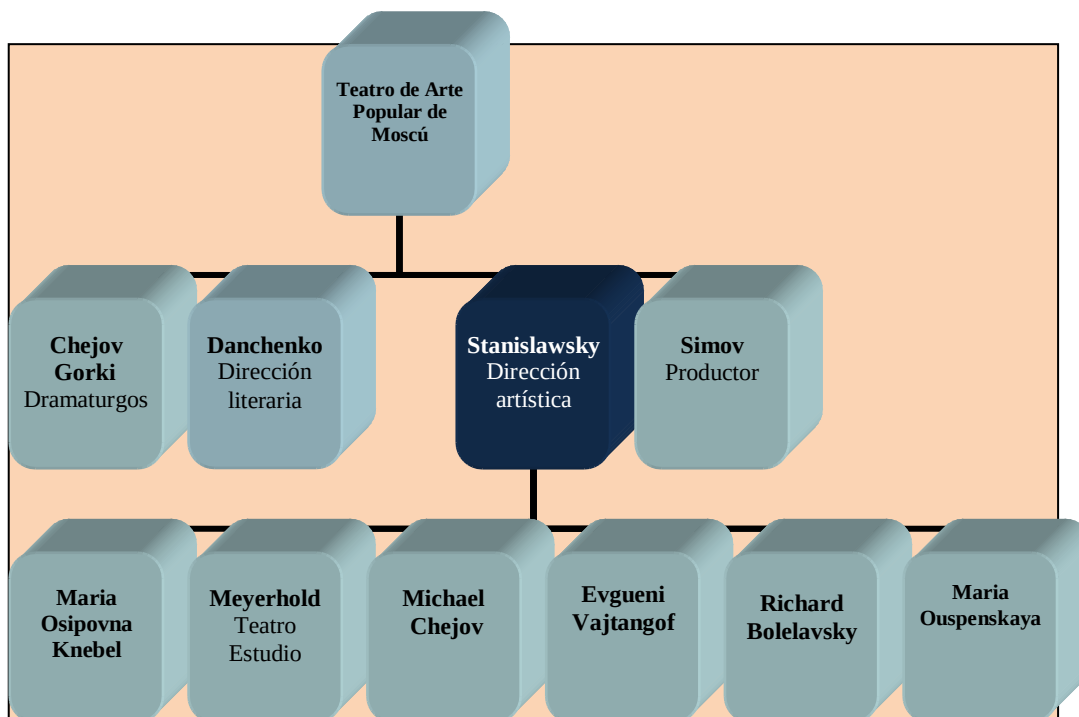
Eran, por un lado estudios de actuación, y por otro, ejercicios que desarrollaran ciertas cualidades del cuerpo, de la voz y de las articulaciones.

STY estaba convencido que el actor debería practicar diferentes tipos de gimnasia, hacer esgrima, hacer un poco de acrobacia

⁷³ Stanislawsky, K. [http://es.wikipedia.org/wiki/Konstant%C3%ADn Stanislavski](http://es.wikipedia.org/wiki/Konstant%C3%ADn_Stanolavski) 29/11/2014 16:57

⁷⁴ Stanislavski, K., 1985, *Mi vida en el arte*, La Habana, Arte y Literatura.

⁷⁵ Grotowsky, J., Octubre 92 – Enero 93, *Grotowsky. Respuesta a Stanislawski*, Revista mascara 11-12, p. 21



Cuadro nº 15: Stanislawsky y el T.A.M.

“Afirmaba, y tenía razón, que quien vacila en la carrera hacia una difícil evolución, una evolución acrobática que contiene un cierto riesgo, ha vacilado también en el momento precedente al punto culminante del papel. STY proponía a los actores ejercicios que prolongasen las acciones cotidianas.”⁷⁶

Danchenko (1858-1943) se preocupó por favorecer la formación de un actor sintético y universal que cantara, bailara, hiciera acrobacia, etc.⁷⁷

ST proponía a los actores ejercicios que prolongasen las acciones cotidianas... Todo esto para desarrollar la precisión de las actividades cotidianas. Las investigaciones de Stanislawski eran precisas. Daba el ejemplo del gato. El gato está relajado, pero no hasta el abandono.

STY proponía a los actores sentarse en una silla y, sucesivamente relajar todos los músculos, que no sean necesarios para mantener esta posición. No cambiar de posición y no caer. Los actores de los teatros europeos o americanos, por la reputación que gozaba Stanislawski oyeron hablar del relajamiento.”⁷⁸

⁷⁶ Los ejercicios en *ibid.* p. 28

⁷⁷ Nemirovich – Danchenko, 1936, *My life in the russian theatre*. Little Brown, Boston, recopilado por Ceballos, E, op. Cit., p. 108.

⁷⁸ J. Grotowsky, 1992, op. Cit., pp. 21, 27-30

STY en su libro *El actor sobre sí mismo* pone de manifiesto la falta de conocimiento sobre cultura física, habilidad y conciencia para formar y manejar el propio cuerpo haciendo patente la necesidad de la preparación corporal específica por motivos estéticos y como medio de mejora de la calidad de los movimientos en el escenario.

Incidía en que la práctica continua de ejercicios sistemáticos activa, no solo la globalidad muscular, sino además determinados centros motores específicos que nos hacen vivenciar nuevas experiencias y sensaciones motrices, las cuales contribuyen a mejorar las capacidades corporales expresivas.

La gente, en general no sabe utilizar el aparato físico provisto por la naturaleza (...). Más aun, no sabe mantenerlo en orden ni desarrollarlo. Músculos flácidos, posturas deficientes, pechos hundidos, modos incorrectos de respirar, son cosas que vemos continuamente y que muestran la falta de entrenamiento y el mal uso del instrumento físico. Ausencia de una memoria sobre la cultura física. Por eso nos encontramos a cada paso con cuerpos mal formados, no corregidos por el ejercicio. Muchos de estos defectos pueden ser reparados de manera total o parcial, pero no siempre se utilizan estas posibilidades ¿Por qué? Ocurre que pasan inadvertidos en la vida corriente; nos habituamos a ellos y los aceptamos como fenómenos normales.

Pero cuando subimos al escenario, varias de esas deficiencias externas se vuelven intolerables. En el teatro, el actor es observado por millares de espectadores, como si fuera con lentes de aumento. Esto obliga a presentarse con un cuerpo sano, hermoso, de movimientos plásticos y armónicos. (...)

Mediante ejercicios sistemáticos practicados diariamente se llega a los núcleos importantes del sistema muscular mantenidos en actividad por la vida misma, o a otros que permanecían sin desarrollo. En resumen, la labor realizada tonificó no sólo los centros motores más amplios y comunes, sino también otros más delicados, que raramente utilizamos. Sin el ejercicio necesario esos músculos se debilitan y atrofian, y al revivir sus funciones realizamos nuevos movimientos, experimentamos nuevas sensaciones, nuevas posibilidades expresivas, más sutiles, que no habíamos conocido hasta entonces. Todo esto contribuye a que el aparato físico se haga más dinámico, flexible, expresivo y sensible.

STY resaltaba la cualidad de la decisión como factor entrenable a través de la acrobacia, le atribuye además la mejora de la agilidad y la eficiencia escénica, al mismo tiempo que permite al actor trabajar a un ritmo y un tempo veloz.

“La razón es que la acrobacia ayuda a desarrollar la cualidad de la decisión.



Sería un desastre para un acróbata que empezara a dudar y a vacilar en el momento de dar un salto mortal o hacer algún otro número difícil. Correría peligro su vida. En tales instantes no cabe la indecisión; sin detenerse a reflexionar debe actuar, decidirse y entregarse en manos del azar, lanzarse como si fuera al agua helada ¡Que sea lo que fuere! Esto es exactamente lo que debe hacer el artista cuando llega al momento culminante de su papel. (...)

Figura nº 102: Stanislavsky 2 ⁷⁹

Les enseñará (el instructor) a realizar los movimientos sin dudas innecesarias, sin vacilaciones, con varonil decisión, valiéndose de la intuición física y de la inspiración. Después de haber desarrollado la fuerza de voluntad en los movimientos y acciones corporales, al intérprete le resultará más fácil trasladarla en los momentos culminantes a la vida interior (...). Además la acrobacia presta otro servicio: les ayudará a ser más ágiles, más eficientes físicamente, en la escena, cuando se levantan, al girar o al correr, y una variedad de movimientos rápidos y difíciles. Aprenderán a actuar con ritmo y un tempo veloces, imposible para un cuerpo no entrenado.”

STY habla de la imprescindible necesidad de trabajar sintiendo los movimientos y las acciones físicas desde la energía interna, ya que estos son los movimientos adecuados para moldear la forma plástica con la que realizar la encarnación escénica vital del personaje.

“Al fluir por la red del sistema muscular, excitando los centros motores internos, la energía incita a una actividad externa. Tales movimientos y acciones, nacidos en las profundidades del alma, y que siguen una línea interna, son imprescindibles para el artista del teatro, el ballet y otras artes escénicas y

⁷⁹ Fuente: Stanislavsky, imágenes <https://www.google.es/search> 26/11/2014 19:32

*plásticas. Sólo estos movimientos nos resultan adecuados para la encarnación escénica de la vida del espíritu humano del personaje, Sólo a través de la sensación interna del movimiento puede aprenderse a comprenderlo y sentirlo. (...) ¿Y qué otra cosa es la tensión muscular, o el espasmo, sino energía motriz que ha quedado bloqueada? (...). Cuando ustedes, con la ayuda de ejercicios sistemáticos, se habitúen a basar las acciones en una línea interna antes que en una externa y sientan placer en ello, llegaran a saber lo que significa la emoción del movimiento mismo. (...) La línea continúa, ininterrumpida, del movimiento, es en nuestro arte la materia prima con la cual debemos moldear la forma plástica. (...) Por consiguiente (...) resulta que hay que establecer como base de la plasticidad del movimiento el flujo interior, invisible, de la energía, y no visible, exterior”.*⁸⁰

Debido al cuestionamiento a que fue sometido el Sistema por sus grandes alumnos E. Vajtángov, V. Meyerhold y M. Chéjov, el maestro decidió revisarlo y así surgió al final de su vida el “sistema de las acciones físicas”, en el cual admitió que la aceleración del proceso de construcción del personaje se fundamenta en la explicación física de la acción, elemento mucho más potente que la psíquica o mental a la que hasta entonces le había dado prioridad.⁸¹

STY exponía que era preciso realizar las acciones del personaje por medio de las acciones de uno mismo.⁸²

*La supertarea*⁸³*(deseo) y la acción transversal (aspiración) y su ejecución (acción) dan forma al proceso creativo de las vivencias.*⁸⁴

Los elementos clave que desarrollaron progresivamente el método psicofísico de interpretación surgieron de dos fuentes principales: El trabajo del psicólogo Théodule Armand Ribot (1839-1916) y las versiones de que disponía STY del

⁸⁰ Stanislawski, K. 1977, *El trabajo del actor sobre sí mismo. El trabajo sobre sí mismo en el proceso creador de las vivencias*. Buenos Aires. Ed. Quetzal, Págs. 34-35 en Garré, S.- Pascual, I., op. Cit., pp. 115-117

Stanislavski, K. S. 2009, *El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la encarnación*. Barcelona, Alba, Colección Artes Escénicas

⁸¹ Gómez, J. L. en Knébel, M. O., *El último Stanislavsky*, Madrid, Fundamentos, p. 10

⁸² Ibid. p. 39

⁸³ Según M. O. Knébel se suele traducir por superobjetivo, el cual hace pensar en el fin, pero con esta denominación de supertarea se le da un carácter más procesual.

⁸⁴ Ibid. p. 51

yoga hindú durante el cambio de siglo en Rusia, filtradas a través de los entonces populares ocultismo y espiritualismo.⁸⁵

Desde su inicial atención a la memoria afectiva hasta su posterior método de las acciones físicas, STY siempre intento sobrepasar lo que dividía la mente del cuerpo, conocimiento de sentimiento, análisis de acción.⁸⁶

STY expuso que la partitura física del actor, una vez perfeccionada, debía conducir, a través de la automatización, a un nivel más profundo de la experiencia en el cual se rodeara de un nuevo sentimiento y llegara a ser, podría decirse, una cualidad psicofísica⁸⁷

En *Mi vida en el Arte*, STY describe el estado óptimo de la conciencia del actor o de su concentración como el estado en el que “reacciona no sólo a su señal y a lo que oye, sino al resto de los sentidos. Este estado engloba a su mente, su deseo, sus emociones, su memoria y su imaginación.”⁸⁸

El ideal de STY era que “en cada acción física...hubiese oculta alguna acción interior, algunos sentimientos”⁸⁹

Lo que STY quería decir con “acción interior” y “sentimientos” no son conceptos extraídos exclusivamente de la psicología de Ribot, sino también por la adaptación que realizó STY de los ejercicios, principios y filosofía del yoga.

Hasta 1906 no comenzó STY a estar interesado en el yoga. Sus conocimientos del yoga estaban limitados y pudieron haber sido extraídos exclusivamente de los libros de su biblioteca, STY adaptó los ejercicios específicos de yoga y sus principios para ayudar a mejorar e incrementar la conciencia sensorial durante la actuación. Posiblemente el elemento material más importante que STY extrajo del yoga fue el prana (o el componente sanscrito prana-váyu), la respiración, la energía vital, o la fuerza vital entendida en su contexto de circulación interna. STY da una descripción bastante precisa del movimiento de prana de acuerdo a su experiencia: “*Prana se mueve y se experimenta como el mercurio, como una*

⁸⁵ Wegner, W. H., 1976, *The creative circle: Stanislavsky & Yoga*, Educational theatre journal, pp. 85-89, Carnicke, S. M. 1993, *Stanislavsky uncensored and Unabridged*, The Drama Review, pp. 22- 37, 131-145 y White, R. A., 2006, *Stanislavsky and Ramacharaka: The Influence of Yoga and turn-of-the-century Occultism on the System*, Theatre Survey, p. 73 en Zarrilli, P. B., 2009, *PsychoPhysical Acting: An intercultural Approach after Stanislavsky*, New York, Routledge

⁸⁶ Benedetti, Jean, 1982, *Stanislavsky; An introducción*, New York, Theatre Arts Books, p. 66 en Zarrilli, P. B., op. Cit., pp. 13-14

⁸⁷ Stanislavsky, K. 1961, p. 66 en ibid, p. 14

⁸⁸ Stanislavsky, K. 1948, *Mi vida en el Arte*, p. 465 en Id.

⁸⁹ Stanislavsky, K., 1961, p. 228 en id.

serpiente, desde tus manos hasta la punta de los dedos, desde tus muslos hasta los dedos de los pies. El movimiento del prana crea el ritmo interior. “

El legado de STY fue muy diverso. Algunas de las derivaciones de su sistema las desarrollaron los que estudiaron y trabajaron directamente con él y permanecieron en Rusia como María Osipovna Knebel (1898-1985) o Vasily Osipovich Toporkov (1889-1970) ⁹⁰.

Otras fueron desarrolladas por aquellos que trabajaron y entrenaron durante un tiempo con él, pero emigraron desde la Rusia soviética hacia el Oeste. Los primeros fueron Richard Bolelawsky y María Ouspenskaya, que fundaron el American laboratory Theatre (1923-1926) y formaron a directores como Lee Strasberg.

Michael Chejov (1891-1955) fundó el Chekhov Theatre Studio en Dartington Hall, U. K. (1936-1938) y emigró a EE.UU. para desarrollar su propio método en Rigfield, Connecticut (1938-1942) y luego en Hollywood.

El método de las acciones físicas fue problemático, si no imposible, tanto para la U.R.S.S. como para EE.UU. Sharon Carnicke cuenta que las autoridades soviéticas pusieron objeciones por el idealismo de la filosofía hindú y expone que en diversas partes del trabajo de STY, la censura atacó el interés de STY por el Yoga, excluyendo el prana de la edición rusa del manual de interpretación de STY de 1938, y enfatizaron su último método de las acciones físicas, mientras que ocultaron la importancia del simbolismo, el formalismo y el yoga en el desarrollo del sistema de STY, por lo que siempre fue ocultado. ⁹¹

Además de suprimir el yoga y la filosofía hindú en STY, sus intentos de solucionar los problemas de actuación con respecto a las formas alternativas del nuevo teatro, como es el caso de las obras excesivamente estáticas del simbolista belga Maurice Maeterlink (1862-1949), fueron hasta hace poco negados u olvidados tanto en Rusia como en EE.UU. ⁹²

Grotowsky en su manifiesto de 1965: *Hacia un teatro pobre* expresa: “*Me he formado en la escuela de Stanislavsky; sus estudios tenaces, la renovación sistemática de los métodos de observación, la relación dialéctica que estableció*

⁹⁰ Carnicke, S. M., 1998, *Stanislavsky in Focus*. Amsterdam, Harwood, p. 151 en ibid. pp. 14-15

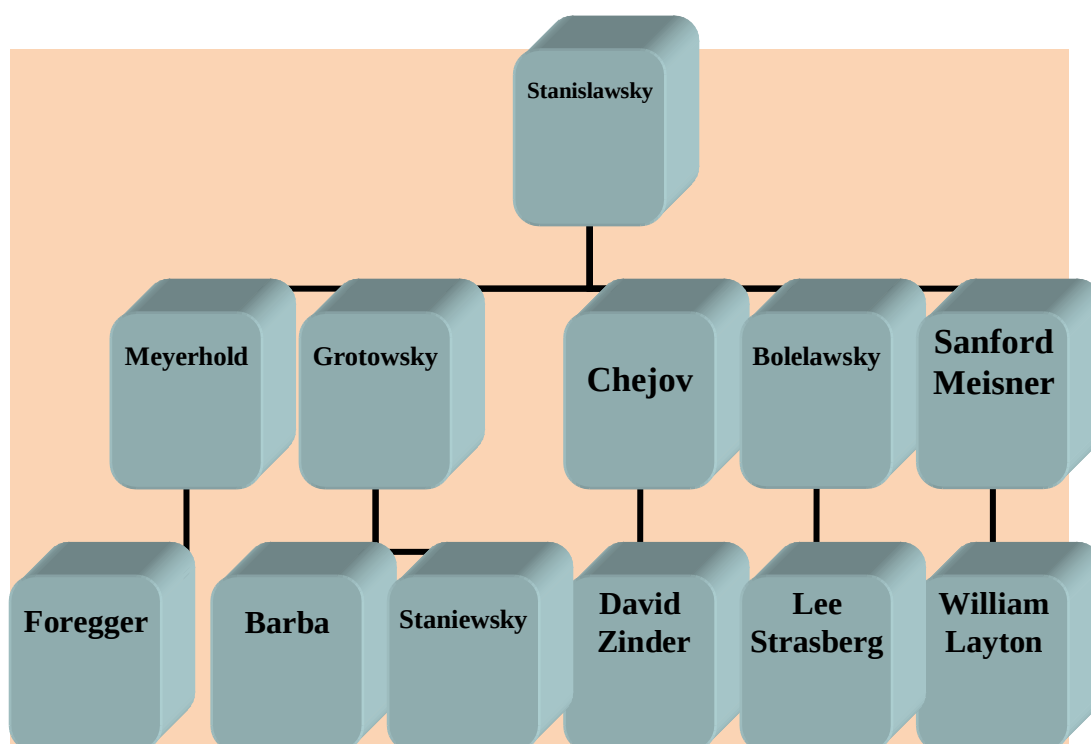
⁹¹ Ibid., p. 144: 1-2 en Id.

⁹² Id.

respecto de su primera producción han hecho de él mi ideal personal. Stanislavsky ha planteado todos los problemas metodológicos (1968).

Según Grotowsky SKY fue un experimentador inagotable que se esforzó en pensar en lo práctico, siempre dispuesto a abrir el debate sobre su labor anterior, con coraje y honestidad; que creyó en la importancia de su escuela y de la formación continua para la creación actoral y durante los últimos años descubrió la importancia de las “acciones físicas” del actor y prosiguiendo con su experimentación, no retrocedió a pesar de las consecuencias a nivel teórico implicaban el riesgo de provocar la crisis de los puntos clave de su sistema.⁹³

William Layton, precursor de la tendencia psicologista del método en España, aprendió indirectamente el sistema a través de Sanford Meissner, el cual junto con Stella Adler, habían recibido instrucción directa de STY.



Cuadro n°16: Influencias posteriores de Stanislavsky

⁹³ Marinis, M. de, 1987 (3ª ed. 1995) *El nuevo teatro 1947 – 1970*, Barcelona, Paidós, pp. 103 - 104

IV.3.3. *Émile Jacques-Dalcroze*

*¿Acaso no existen gimnastas maravillosamente entrenados que son incapaces de traducir con sus cuerpos las emociones artísticas, porque no existe correlación entre sus movimientos físicos y los movimientos de su alma?*⁹⁴



Émile Jacques Dalcroze (1865-1959), (DLC), profesor de música y compositor suizo, fue creador del sistema eurítmico y promotor de la gimnasia rítmica. Su convicción de que el cuerpo debía mediar entre sonido y pensamiento le llevó al desarrollo de un sistema para la traducción muscular y dinámica del ritmo que influiría notablemente no sólo en la danza sino también en la música y el teatro.

Figura nº 103: Jacques Dalcroze

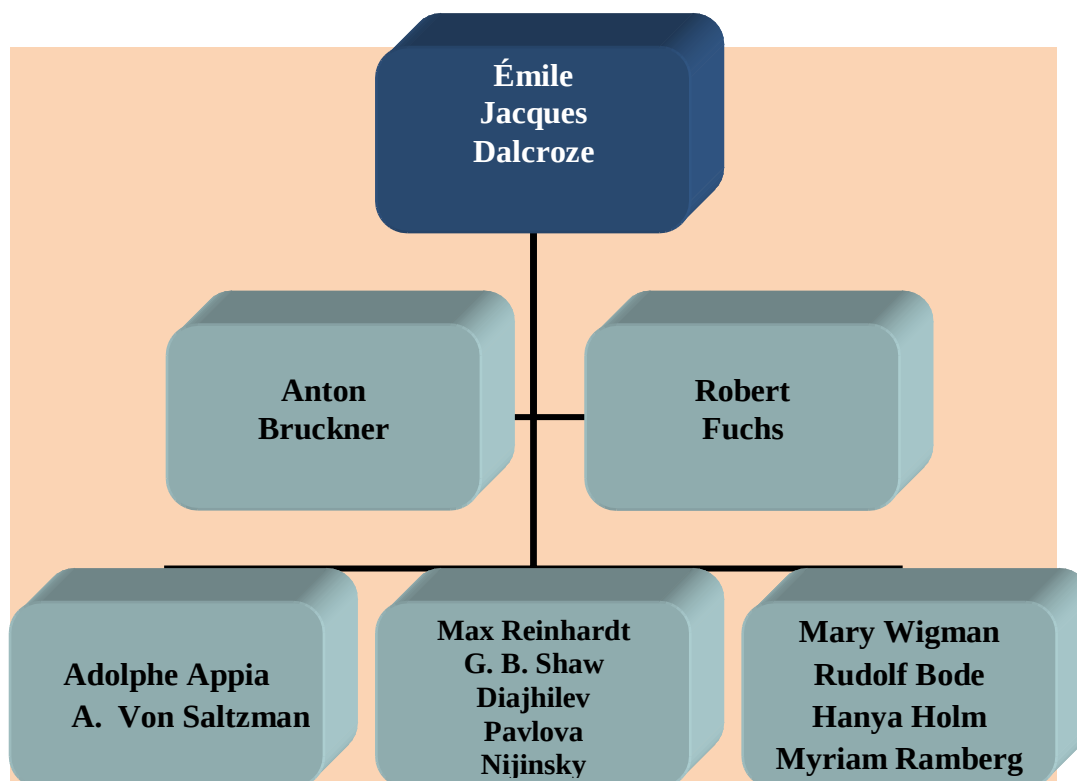
Estudio Bellas Letras y composición en Ginebra, en Viena estudió con Anton Bruckner y Robert Fuchs y en París con Léo Delibes. A partir de 1882 hasta 1910 impartió clases de armonía en el conservatorio de Ginebra.

Partiendo de la idea de que el sentido rítmico es algo de naturaleza muscular, desarrolló un sistema de educación rítmica en 1904 con la colaboración del psicofisiólogo de la Universidad de Ginebra Édouard Claparède.

En 1905 aplicó la euritmia a la escuela elemental infantil y realizó demostraciones por toda Europa. En 1910 abrió la primera escuela para la enseñanza eurítmica en Hellerau, Alemania. En 1913 representó la ópera completa de Gluck, en colaboración con Adolphe Appia. Por Hellerau pasó la élite espiritual de Europa: Rachmaninov, G. B. Shaw, Paul Claudel, Max Reinhardt, Rudolf von Laban, Pavlova, Diaghilev, y Nijinski que aplicó el método eurítmico a sus coreografías con los Ballets rusos a partir de 1913. En 1914, tras el estallido de la 1ª guerra mundial, trasladó su sede a Viena donde permaneció hasta su muerte. Algunos grandes creadores de la danza moderna fueron estudiantes de Dalcroze: Mary Wigman, Hanya Holm y Rudolf Bode, y también Myriam Ramberg. Publicó varias obras: *El Método Jacques Dalcroze* (1907-1915), *Arte y educación* (1930) y *Ritmo, música y educación* (1922).⁹⁵

⁹⁴ Sánchez, J. A., op. Cit, p. 65

⁹⁵ Ibid., pp.71 - 72



Cuadro nº17: Jacques Dalcroze

“Con el estudio de la famosa gimnasia rítmica, que consiste en establecer relaciones entre el dinamismo corporal y el dinamismo sonoro en todos sus matices de duración, el bailarín aprende a asociar y a disociar los movimientos, a ordenarlos en el espacio y a eliminar todo movimiento inútil.”

Al contrario que las teorías de Delsarte ⁹⁶, que jamás fueron publicadas en vida de su creador (1811 – 1871), al cual no se le incluye en este capítulo por transcurrir su vida durante el siglo XIX, DLC si experimentó sobre sus propias teorías. .

⁹⁶ Francois Delsarte (1811 – 1871) descubrió un sistema de lenguaje corporal, una nueva ciencia del movimiento que fijó los principios precursores de la base de la técnica de la danza moderna. Su ciencia influyó en la evolución de la expresión corporal en EE.UU. a finales del s. XIX. Definió las leyes de la expresión corporal, la ley de la Trinidad, la Estática: ciencia del equilibrio de las formas y la Dinámica: ciencia de expresión del movimiento que incluye el ritmo, la armonía y las inflexiones, constituidas estas por la forma, la dirección, el polo de los gestos, los núcleos, zonas y centros, y la armonía dinámica. Distinguía tres formas de movimiento: las de oposición que expresan fuerza, los paralelismos que indican debilidad y las sucesiones que expresan la emoción. Sobre el gesto aportó una idea primordial: *“No hay nada tan horrible como un gesto sin significado”*. Elaboró un código interpretativo sobre la significación la dirección de los gestos y sobre la semiótica exponía que si la estática es la vida del gesto, la semiótica es su espíritu. En Baril, J. 1987, *La danza moderna*, Barcelona, Paidós, pp. 366-374. *“Delsarte, con sus estudios anatómicos de la expresividad de las estatuas, sirve de modelo pedagógico en muchas escuelas de formación dramática”* en Torres, J. de, 1999, *Las mil caras del mimo. Cap. I. La mímica recordada. El amanecer gestual*. Madrid, Fundamentos, p. 63.

DLC pensaba que el sentido rítmico era esencialmente muscular, que el cuerpo debía ocupar una situación intermedia entre el sonido y el pensamiento. Llegó a la conclusión de que el dinamismo se construye mediante relaciones entre el dinamismo del movimiento, su duración, su amplitud y su realización.

El ritmo se compone de tres elementos: espacio, tiempo y energía. Tres factores que aparecen también en la teoría de Laban. Las sensaciones dan lugar a pensamientos, que por mediación de los movimientos físicos, provocan la conciencia intelectual del ritmo la cual requiere la cooperación de todos los músculos del cuerpo para reflejar la imagen representativa del ritmo.

DLC basaba la expresión rítmica en la tensión y la distensión, la contracción y la relajación, analizó el estado de relajación total al mismo tiempo que buscaba las causas de la ingravidez interior y observó la distensión parcial que prolongaba la acción mediante la abolición de movimientos inútiles y la economía de las fuerzas en juego. Descubrió la arritmia, fenómeno resultante de la falta de coordinación entre la concepción del movimiento y su realización, lo que le condujo a elaborar una serie de ejercicios.

El método Dalcroze y su codificación:

Al asimilar los ritmos nacidos de la repetición, estos se convierten en automatismos y se establece el medio de aprender a escuchar. El ritmo genera la acción, debido a que establece una relación entre la música, la imagen motriz, las leyes de la armonía y el gesto expresivo. DLC fue el primero en codificar los métodos de economía corporal. Descubrió que el ritmo musical puede ordenar el ritmo interior en todos sus matices de duración.

Objetivos del método: El desarrollo del sentimiento musical en todo el cuerpo. El despertar de los instintos motores que dan conciencia del orden y del equilibrio. El desarrollo de la imaginación por el libre intercambio y la unión íntima entre pensamiento y movimiento corporal.

Reglas: Debe establecerse una comunicación rápida entre el cerebro y el cuerpo. Crear numerosos automatismos para asegurar el funcionamiento muscular, establecer comunicaciones rápidas entre los dos polos de nuestro ser y favorecer la expansión de los ritmos naturales. Tomar conciencia de la personalidad. Aprender a relajarse, para que el estado corporal permita la recepción de las órdenes cerebrales. Obtener el máximo efecto con el mínimo esfuerzo. Liberar el

espíritu, reforzar la voluntad e instaurar la claridad en el organismo. Canalizar y orientar las fuerzas del ser a la vida ordenada, inteligente e independiente.⁹⁷

El objetivo del método de la Rítmica⁹⁸ era hacer consciente al alumno de sus facultades, y conectarlo con sus ritmos físicos naturales, para poder crear en su cerebro una libertad absoluta de control y de acción, en base a ejercicios de automatización y de disociación en todos los niveles del espacio y tiempo, de armonización de los centros nerviosos y de excitación y ordenación de las funciones motrices. “(..) *A medida que disminuye el tiempo perdido entre la orden cerebral y la realización muscular, a medida también que las acciones corporales se desempeñan con más soltura, debido a la eliminación de antagonismos musculares exagerados, ¡He aquí que se instaura la calma en el organismo y con él la alegría!*”⁹⁹

Para DLC el artista ejecutante no debía ser un instrumento, sino un ser humano capaz de comunicar sus sentimientos – o los de otros- a los hombres capaces de sentir y comprender.¹⁰⁰

*Sin duda llegará el día en que la música habrá penetrado tan profundamente en el cuerpo del hombre y sea uno con él, (...) y ya no tenga más que reaccionar naturalmente para expresarlas plásticamente...*¹⁰¹

*“Ni un paso, ni un gesto del actor debe hacerse fuera de un determinado oído interiormente prestado a la música”*¹⁰²

Concluyó que el cuerpo humano traducía el ritmo en movimiento y así se identificaba con los sonidos musicales y los experimentaba intrínsecamente. Consiguió que sus alumnos realizaran los acentos, pausas, aceleraciones, crescendos, contrastes rítmicos, etc. Al principio se improvisaba, y luego se pasaba al análisis teórico.

Para DLC. La rítmica era una disciplina muscular. Se trataba de una formación musical de base que permitía la adquisición de todos los elementos musicales y la organización rítmica de cualquier frase musical. Pretendía, igualmente, la percepción a través del sentido auditivo y su posterior expresión mediante el gesto

⁹⁷ Baril, J., *Danza moderna*, op. Cit, pp. 379-383

⁹⁸ Ibid. pp. 382-383 y 387-388

⁹⁹ Sánchez, J. A.. *La danza moderna*, op. Cit., pp. 65-66

¹⁰⁰ Ibid. p. 69

¹⁰¹ Ibid. p.70

¹⁰² Aslan, O., op. Cit., p. 63

corporal, de forma que el ritmo de cualquier canción escuchada era traducido por el cuerpo de forma instintiva en base a gestos y movimientos.

Los principios básicos del método eran: todo ritmo es movimiento; todo movimiento es material; todo movimiento tiene necesidad de espacio y tiempo; los movimientos de los niños son físicos e inconscientes; la experiencia física es la que forma la conciencia; la regulación de los movimientos desarrolla la mentalidad rítmica.

Los Ejercicios: DLC se oponía a la ejercitación mecánica del aprendizaje de la música por lo que ideó una serie de ejercicios para la educación del oído interno y el desarrollo de la percepción del ritmo a través del movimiento. La rítmica DCZ se basaba en la improvisación. Hacía marcar el compás con los brazos y dar pasos de acuerdo con el valor de las notas, mientras él improvisaba en el piano. Los niños caminan libremente, el piano comienza a tocar una marcha suave y lenta, sin advertirles nada, los alumnos adaptan poco a poco su marcha al compás de la música. Así se van introduciendo las figuras: negras para marchar, corcheas para correr, la corchea con puntillo y semicorchea para saltar.

Creó ejercicios para la orientación espacial: marchaban en círculo hacia derecha e izquierda levantando y bajando los brazos a la voz de “hop”, para hacer sentir los matices. El profesor tocaba una música suave y los niños andaban de puntillas en círculos, y cuando la música era fuerte y marcada, marchaban marcando fuertemente el paso. Se desarrollaron movimientos expresivos para la interpretación y el carácter de la obra musical. El silencio se hacía sentir relacionándolo con la interrupción de las marchas con ausencia de sonido.

Creó una serie de ejercicios de relajación y de disociación para las extremidades, el tronco y la cabeza a fin de que sus alumnos pudieran moverse con toda libertad. También creó una serie de ejercicios de desinhibición, concentración y espontaneidad, que les permitían reaccionar inmediatamente a una señal musical dada.¹⁰³

¹⁰³ *El método Dalcroze*, Pedagogía musical, <https://sites.google.com/site/pedagogiamusi/metodo-dalcroze> 09/02/2014 19:59

IV.3.4. Vsevolod Meyerhold

Karl Theodor Kasimir Meyerhold, conocido como Vsevolod Meyerhold (MYH),



nació en Penza el 28 de Enero (o 9 de Febrero) de 1874 en una familia ruso –alemana de un fabricante de vinos Emil Meyerhold. A pesar de que no era en absoluto de una familia pobre, fue el último de ocho hijos. Después de terminar la escuela en 1895, MYH estudió Derecho en la Universidad de Moscú , pero nunca terminó sus estudios. Se debatía entre estudiar teatro o estudiar la carrera de violinista.

Figura nº 104: Meyerhold

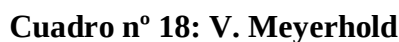
MYH se oponía fuertemente al realismo socialista. En la década de 1930, cuando Josef Stalin reprimió todas las vanguardias del arte y la experimentación, sus obras fueron proclamadas contrarias y ajenas al pueblo soviético. Su teatro se cerró en enero de 1938, pero al enfermar STY, el director del teatro de la ópera, que ahora se conoce como STY y Nemirovich-Danchenko Music Theatre , invitó a MYH a dirigirlo. STY murió en agosto de 1938. El 2 de febrero de 1940 MYH fue fusilado. En 1955 a la muerte de Stalin su nombre fue resarcido y fue exonerado de todos los cargos.

La técnica actoral de MYH tenía principios fundamentales contrarios a la concepción americana del método.

En su método de actuación mezcló con el carácter propio recuerdos personales del actor para crear la motivación interna del personaje, MYH conectó los procesos psicológicos y fisiológicos. Los actores se centraron en el aprendizaje de gestos y movimientos como una forma de expresar físicamente sus emociones. Expuso que el estado emocional de un actor estaba indisolublemente ligado a su estado físico (y viceversa), y que se podrían rescatar las emociones durante la actuación mediante la práctica de posiciones, gestos y movimientos.

Desarrolló una serie de expresiones corporales que sus actores las utilizaban para describir las emociones y personajes específicos. ST también estaba en desacuerdo con él, porque, el enfoque de MYH, era psicofísico.¹⁰⁴

¹⁰⁴ Es significativo observar cierta resonancia entre la gimnasia expresiva de Meyerhold y la gimnasia dramática descrita por Jacques lecoq en *El cuerpo poético*.



El defecto fundamental del actor es la absoluta ignorancia de las leyes de la biomecánica (...) Sólo algunos actores excepcionalmente dotados intuían el

¹⁰⁷ Ibid. pp. 243

método justo de interpretación, es decir, el principio de que hay que abordar el papel no de dentro a fuera, sino al contrario, de fuera hacia adentro,¹⁰⁸

De toda una serie de posiciones y estados físicos nacen los puntos de excitabilidad, que después se colorean de este o aquel sentimiento.

La gimnasia, las acrobacias, la danza, la danza rítmica, el boxeo, la esgrima, son materias útiles; pero sólo son útiles si se introducen, como materias accesorias, en el curso de “biomecánica”, materia fundamental e indispensable para cualquier actor.

Estos ejercicios biomecánicos en los que tenía importancia la gimnasia, la plástica y la acrobacia, desarrollaban en los alumnos el golpe de vista preciso: aprendían a calcular sus movimientos, a hacerlos racionales y a coordinarlos con sus compañeros; les enseñaban una serie de procedimientos que, variados, ayudaban a los futuros actores a moverse en el espacio escénico, más libremente y con mayor expresividad.¹⁰⁹

Las principales características de la biomecánica de MYH son:

El trabajo corporal se centra en la mente del actor. Su objetivo es que el intérprete



consiga transformar el pensamiento en acción. Para ello es imprescindible la agilidad mental y la concentración. Averiguar hasta donde llega el actor, además de su capacidad de inventiva e improvisación. Economizar energía.

Figura nº 105: Ejercicios de Biomecánica I (1921-22)¹¹⁰

Entre las posibilidades para trabajar el cuerpo, MYH encuentra que elementos del arte dramático como la dicción, el canto, el trabajo de impostación de la voz; la respiración; el tratamiento de las emociones y el control corporal, debe llevarse a cabo por medio de la mecánica del cuerpo (biomecánica).

Precisar, concretar.....segmentar sus acciones físicas. MYH no concebía a un actor que no tuviera dos características básicas:

¹⁰⁸ Ibid. p. 245

¹⁰⁹ Meyerhold, V., 1986, *Teoría teatral*, Madrid, Fundamentos, p. 199

¹¹⁰ Meyerhold. Imágenes biomecánica

<https://www.google.es/search?q=imagenes+biomecanica+meyerhold&tbm> 12 / 08 /2014 22:19

- 1) Desarrollo de la capacidad de excitabilidad refleja.
- 2) Perfeccionamiento físico como requerimiento indispensable para la interpretación, y a este respecto apunta: “...No creen ustedes que el actor pasea por la calle, inspirándose y después sube al escenario. No. Hay que entrenar el movimiento, entrenar el pensamiento y entrenar la palabra.”

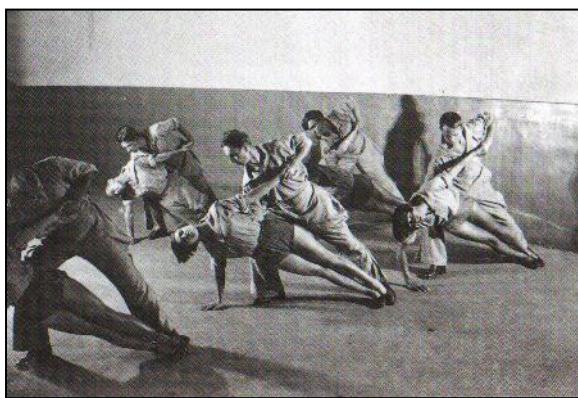
El trabajo del actor se limita a la cultura física, a la gimnasia del deporte,...

MYH escribe: “En el examinar el trabajo de un obrero experto reconstruimos sus movimientos y encontramos:

- a) la ausencia de movimientos superfluos y productivos. b) la rítmica. c) el aislamiento del centro de gravedad del propio cuerpo. d) la resistencia. Los movimientos fundados sobre esta base se distinguen por su carácter “de danza”, el trabajo de un experto obrero siempre recuerda la danza.”.¹¹¹

Creó un sistema de ejercicios prácticos para actores, la “Biomecánica”, que es un medio para estimular en el actor tanto la disciplina física como en el conocimiento de sí mismo.

Los ejercicios o *études* propuestos por MYH fueron: A través de un procedimiento tomar el cuerpo del compañero extendido en el suelo, echarlo a la espalda y transportarlo. Hacer caer este cuerpo. Lanzar un disco y tirar otro imaginario. Dar una bofetada al compañero y recibir otra (de la misma manera). Saltar sobre el pecho del compañero y el otro en el suyo. Saltar sobre la espalda del compañero que se pone a correr llevándolo. Otros eran más simples: Tomar la



mano del compañero y tirar de su brazo. Rechazar a su compañero. Tomar al compañero de la garganta. Movimientos del gato. Formar con el cuerpo figuras geométricas (cuadrados, triángulos, etc.). Disparar el arco. Clavar una daga.¹¹²

Figura nº 106: Ejercicios de biomecánica II¹¹³

¹¹¹ Meyerhold, S., *Obras, tomo II*, pag. 448.

¹¹² Ejercicios propuestos por Meyerhold, según lo publicado en “Lecciones de Meyerhold” y en “Lunáticos, amantes y poetas”.

¹¹³ Fuente: Museo Nacional. Centro de Arte Reina Sofía, *El teatro de los pintores.*, Madrid, Aldeasa, p. 35

Toda acción en biomecánica consta de tres fases: *Otkaz*, *posyl* y *tormos*.

Otkaz significa retroceso y describe el contraimpulso previo a la acción: un movimiento que, ejecutado en dirección contraria, sirve como preparación de la acción misma. Después se ejecuta *Posylm* la acción propiamente dicha, de forma que el impulso generado en el *Otkaz* se envía y el cuerpo dibuja la acción en el espacio. Entonces, para poder finalizar la acción, el impulso se ralentiza, Es lo que se denomina *tormos* o freno, este freno puede antagonizar el siguiente movimiento y convertirse en el nuevo *Otkaz* que impulse una nueva acción, aunque puede desembocar en una *Stoika* o retención, en la cual el movimiento se fija y queda esculpido. Pero se tratará de una parada dinámica de donde surgirá un nuevo *Otkaz* dando comienzo a un nuevo ciclo. Este fluir continuo mantiene el pulso rítmico de las acciones del actor biomecánico.

Los études de biomecánica

La biomecánica fue un entrenamiento constituido por ejercicios y por *études* que eran rutinas psicofísicas con un diseño muy preciso en los que se aplicaban los principios de la biomecánica.

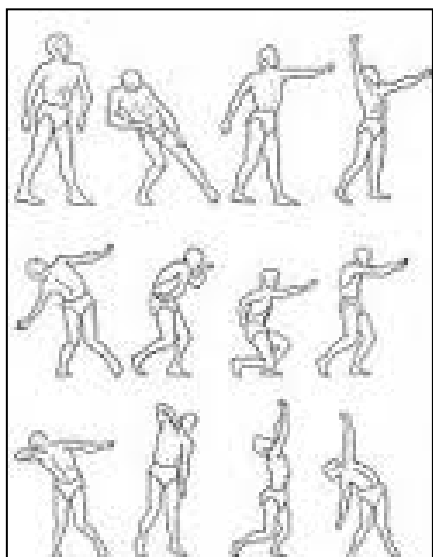
Previamente a los *études* se realizaban ejercicios preparatorios de destreza física: equilibrios con palos, equilibrios sobre una pierna, alzar el cuerpo en puntas, posiciones acrobáticas.

La sesión finalizaba generalmente con la ejecución de dos *études*. En la actualidad se han recuperado unos trece que se han enumerado anteriormente.

Todos los *études* comienzan y terminan con un dátilo que marca el tono y el tempo energético de la ejecución, y su secuencia es: Se comienza erguido, pies paralelos a la anchura de las caderas con el peso repartido equitativamente entre ambos pies. Se traslada el peso hacia delante. Se flexionan las rodillas originando el impulso. Éste se transmite por la columna y los brazos que se levantan. Al seguir el impulso que ahora va a favor de la gravedad, los brazos se dirigen al suelo y se dan dos palmadas enérgicas: la primera más lenta y amplia, la segunda más rápida y estrecha. Para esta segunda se vuelve a tomar un impulso pero menos amplio. El ejercicio finaliza en la posición de inicio.

A continuación se analiza el *étude* del tiro con arco:

1. El actor ejecuta dos dactilos, el segundo en un tempo más rápido. 2. El actor cae al suelo. 3. Flexiona las rodillas y las piernas. 4. Se levanta sobre la pierna derecha y dibuja un arco imaginario. 5. Avanza con su hombro izquierdo hacia delante, transfiriendo el peso a la pierna izquierda. 6. Observando una presa imaginaria se yergue, avanza con el hombro derecho y transfiere nuevamente el peso a la pierna izquierda y después a la derecha. 7. Describiendo un semicírculo con el brazo derecho con centro en el mismo hombro, el equilibrio se traslada a la pierna izquierda nuevamente. 8. Dibuja una flecha imaginaria que coge del cinturón o de una aljaba imaginaria. 9. Flexiona el torso recto hacia el suelo. 10.



Se levanta dibujando un círculo con el brazo derecho y transfiriendo el peso a la pierna izquierda. 11. Se carga la flecha nuevamente. 12. Se estira la cuerda transfiriendo el peso a la pierna derecha. 13. Se transfiere el peso a la pierna derecha. 14. Se transfiere nuevamente el peso a la pierna izquierda. Se toma impulso flexionando las rodillas y se realiza el tiro incluyendo un salto hacia arriba.

Normalmente en el estudio se realizaban con acompañamiento de piano que aportaba un tempo emocional.¹¹⁴

Figura nº 107: Étude Tiro con arco¹¹⁵

La Biomecánica, en opinión de Iscander Sakaev y Elena Kuzina, es el instrumento para descubrir las leyes fundamentales de la actuación en el teatro contemporáneo. La Biomecánica de MYH fue creada como sistema para la preparación del actor y originalmente fue una síntesis de la gimnasia y las acrobacias, lo que permitía que el actor consciente y oportunamente dominase el mecanismo de control de sus movimientos y la energía, actúa a través de la forma corporal con el fin de estimular las emociones. fue también un método eficaz pedagógico para: La adquisición de la habilidad del movimiento expresivo, mejorar el conocimiento de

¹¹⁴ Ruiz, B., op. Cit., pp. 127 - 133

¹¹⁵ Fuente: imágenes biomecánica Meyerhold

<https://www.google.es/search?q=imagenes+biomecanica+meyerhold&tbm> 12 / 08 /2014 22:19

la tensión-relajación, subordinar los movimientos a ritmo, cambiar el equilibrio, fijar posiciones, el desarrollo kinestésico de la visión que MYH llama "mirrorizing"¹¹⁶, trabajar con objetos (palos, pelotas), comunicarse dentro de un grupo y adquirir el control de la disposición en el espacio, llevar a cabo las órdenes del director de la forma más rápida y correcta posible.¹¹⁷

El interés de MYH hacia la acrobacia y el mundo del Circo quedaron plasmados en 1903 cuando obtuvo un éxito notable con el conocido melodrama sobre la vida del circo, *Los acróbatas* del dramaturgo contemporáneo austriaco Franz von Schönthan, traducido por MYH en colaboración con Natalia Budkevitch, una actriz en la compañía. Lo que más impresionó a los críticos locales fue la representación tan auténtica de la vida circense detrás de la pista, en la que MYH prodigó especial atención. Pero la misma importancia para él tuvo la caracterización del envejecimiento del payaso Landowsky. Su biógrafo, Konstantin Rudnitsky, muestra una viva evocación de su actuación:

¡El momento en que entro en la pista la risa comenzó y cuando realizo mi salida cómica, sólo entonces los escucho!

Es fácil imaginar a MYH como Landowsky (...) Pero cuando el aplauso finalmente estalló, estaba claro que no aplaudían a Landowsky sino que los acróbatas eran los siguientes en aparecer.

Los acróbatas le reanimó y le concedieron diez actuaciones durante una temporada. Una vez más los críticos estaban impresionados por su realismo detallado: "... *El último acto se pone en escena con una habilidad que difícilmente se podría esperar aún en el circo real. Los artistas de la Compañía del Sr. Meyerhold se transforman en payasos, malabaristas, jinetes, Amazonas, acróbatas, domadores y similares, y cerca del final aparece un hombre fuerte que*

¹¹⁶ Mirrorizing se refiere a la capacidad de poder reproducir instantáneamente en espejo uno o una serie de movimientos que se están observando en otra persona en ese momento. Según Wikipedia 07/03/2013, 9:58 ([http://en.wikipedia.org/wiki/Mirroring_\(psychology\)](http://en.wikipedia.org/wiki/Mirroring_(psychology))) es el comportamiento en el que una persona copia a otra por lo general, durante la interacción social entre ellos. Puede incluir gestos, movimientos, imitando el lenguaje corporal, las tensiones musculares, expresiones, tonos, los movimientos oculares, la respiración, el ritmo, el acento, la actitud, la elección de palabras o metáforas, y otros aspectos de la comunicación. Se observa con frecuencia en las parejas o amigos cercanos.

¹¹⁷ Sakaev Iscander, director, ruso Académico Estatal de Teatro "Aleksandrinsky", y Kuzina Elena, profesora de interpretación de la Academia Estatal de Artes Teatrales de San Petersburgo, entrenadora de actores en la Academia Estatal rusa de Teatro "Aleksandrinsky". Biomechanics of Meyerhold <http://biomeyer.com/eng/descript.html> 15/11/2014

*debe ser la envidia de Akim Nikitin, tan hábil que hace explotar la pasión del público por la lucha libre.”*¹¹⁸

Esta pasión por el Circo volvió a relucir en la escenografía para el segundo acto de *El Primer destilador* de León Tolstoi, que diseñó Annenkov para el teatro del Hermitage de Petrogrado en 1919, donde introdujo un sistema de trapecios y trapecistas que se asociaban inmediatamente con el circo.¹¹⁹

Así mismo para obtener el título de comediante del estudio era necesario entre otras, superar la prueba de flexibilidad corporal, que consistía en un ejercicio de gimnasia o ejercicio acrobático a través de un fragmento de una pantomima con trucos de acrobacia ex improviso.¹²⁰

Sus actores-acróbatas entrenaban con Inkizhinomov, un mongol que conocía bien las técnicas asiáticas. (..) Las cabriolas, los brincos no tenían forzosamente una justificación psicológica.¹²¹

Los ejercicios de acciones propuestos por Meyerhold se pueden observar hoy en día realizados por maestros, como Genadi Volgdanov, alumno a su vez de Nikolai Kustov que fue alumno y actor de MYH, en la demostración del ISTA 96.¹²²

También son muy interesantes los ejercicios bilaterales de coordinación con palos que realizan de forma sincronizada el grupo de alumnos ucranianos de Ievgen Tyshuck.¹²³

*“ La gente suele pensar que la Biomecánica se trata de una especie de acrobacia, de trucos escénicos para saber como golpear a alguien o saltar en su pecho al momento de actuar. Pero en realidad, el sistema de actuación biomecánico consiste en una serie de dispositivos para desarrollar la habilidad de controlar el cuerpo de la manera más provechosa, en relación al espacio escénico.”*¹²⁴

¹¹⁸ Braun, E. 1995, *Meyerhold a revolution in theatre*, Wallington, Surrey, U.K. Methuen Drama , pp. 19 -20, 25

¹¹⁹ John Bowl, *Rusia. El constructivismo en el teatro. El teatro de los pintores*. Museo Nacional. Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, Aldeasa. P. 222

¹²⁰ Meyerhold, V., 1986, op. Cit., p. 83

¹²¹ Aslan, O., op. Cit., p. 149

¹²² Estudio de biomecánica. Genadi Vogdanov. <http://www.youtube.com/watch?v=IECKZkLeYO8> 22/07/2014 12:26

¹²³ Biomecánics Meyerhold <http://www.youtube.com/watch?v=PVvFqheYc0A> 22/07/2014 12:20
Biomecánics Meyerhold. The third international festival of theatre school. Ievgen Tyshuck <http://www.youtube.com/watch?v=v68W60-2CdE> 22/07/2014 12:22

¹²³ Jacques Copeau fotografías <https://www.google.es/search?q=fotografias+copeau&tbm> 09/02/2014 21:32

¹²⁴ Reflexiones de Igor Ilinsky, incluidas en: Braun, E., *Meyerhold: A revolution in theatre*, Iowa, USA, 1995, tr, española de Meyer, E., 2010, Santiago de Chile, pp. 176-177 en Meyer, E., 2011, *La creación actoral como un problema ideoplástico*, Santiago, Chile, Universidad de Chile, p. 51

IV.3.5. Jacques Copeau

Jacques Copeau (1879 – 1949), (CPU) actor y director, fue un pionero de la renovación de la escena francesa. Influido por las ideas de Appia y Craig, intentó combinar las propuestas escénicas de estos poniendo énfasis en la dramaturgia y el trabajo del actor. Su gran sueño fue la creación de una compañía de actores que, siguiendo el modelo de la Commedia dell'Arte fueran capaces de crear directamente en escena su obra a partir de una serie de arquetipos y un tema. Comenzó su actividad como dramaturgo en 1897, en 1902 envió colaboraciones a la *Revue d'Art dramatique*. En 1907 sucedió a León Blum como crítico dramático en *La Grande revue*. De 1909 a 1913 dirigió *La nouvelle revue française*, fundada en colaboración con André Gidé, Gastón Gallimard y Jean Schlumberger.

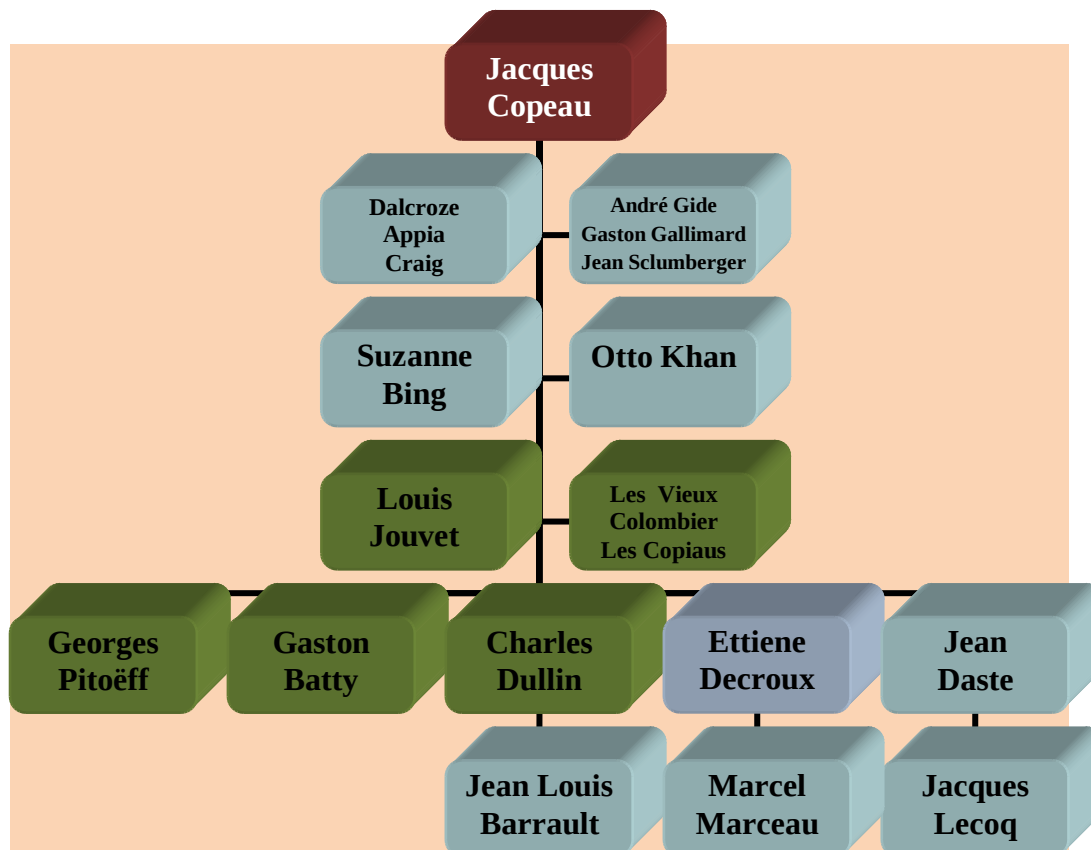


Figura nº 108: Jacques Copeau ¹²⁵

En 1911 adaptó *los hermanos Karamazov*. En 1913 fundó su compañía Les Vieux Colombier en el antiguo Ateneo Saint-Germain, trabajó como actor y director escénico, y representó trece espectáculos, entre ellos *Noche de Reyes* en 1914. Durante la primera guerra viajó a Florencia donde tuvo un encuentro con Craig y también a Suiza donde conoció a Dalcroze y Appia. En 1915 fundó junto con Suzanne Bing un grupo dramático. En 1916 trabajó en Ginebra con los Pitoëff. De 1917 a 1919 se instaló en el Garrick Theater de Nueva York gracias al mecenas Otto Kahn, donde su regidor Louis Juvet, probó sus escenografías de módulos simples. En 1920, reabrió El Théâtre du Vieux Colombier en París con un dispositivo escénico arquitectónico creado y pensado por Juvet para realzar el trabajo del actor. Allí tendría como discípulos a Dullin, Baty, Pitoëff y Juvet.

En 1924 interrumpe su actividad teatral, transfiere el Vieux Colombier a Juvet y se instala en Borgoña para dedicarse a la investigación con su escuela, donde fundó Los Copiaus. A finales de 1926 vuelve a dirigir *Los hermanos Karamazov*

en Nueva York. En 1929 disuelve Los Copiaus. En 1933 y 1935 participó en el Mayo Florentino, y en 1940 fue nombrado hasta su muerte Administrador de La Comédie Française, puesto que compaginó con sus conferencias, montajes y la escritura del primero de sus “Apples”, *El pequeño pobre*.¹²⁶



Cuadro nº 19: Jacques Copeau

El pensamiento estético de CPU y los aportes escénicos del Vieux Colombier al teatro moderno, resaltaron el respeto por el texto, especialmente el clásico y su revitalización. Colocó al actor en el centro de la creación escénica, por lo que éste, debía recibir una formación integral para que pudiera ser un intérprete total.

CPU Introdujo las técnicas japonesas en la interpretación actoral del Vieux Colombier. Creó los fundamentos para el posterior desarrollo del teatro gestual.

Fue precursor del desbloqueo del actor por medio de ejercicios apropiados, adelantándose a los planteamientos posteriores de Grotowsky. Revalorizó la comedia del arte utilizando máscaras, improvisación, sencillez escenográfica, y comunicación con el público. Innovó el escenario, convirtiéndolo en vacío o desnudo. Fue precursor del espacio escénico con la menor cantidad de aditamentos: el espacio vacío que luego proclamaría Brook; y junto con Appia,

¹²⁶ Sánchez, J. A., op. Cit., pp. 377-378

integró la luz a la escena. Jouvett diseñó el espacio escénico fijo transformable, que ayudaría a trasladar los montajes a sitios alternativos. Le dio importancia a la teatralidad para recuperar el desacreditado teatro francés, oponiéndose al teatro burgués de su tiempo.¹²⁷

“La escuela del Vieux-Colombier era un lugar comunitario donde se seguía colectivamente un aprendizaje que ponía en práctica las enseñanzas de Dalcroze y su Gimnasia Rítmica; un sitio donde, para controlar los nervios y el temple, practicaban la esgrima como pacíficos mosqueteros; daban saltos y cabriolas en curiosas acrobacias, aprendidas de los saltimbanquis, para desarrollar el potencial de una manera flexible, sin pretender ser “bufones musculosos”; retomando los viejos trucos de payasos, las habilidades de los mimos, la gracia de los clowns y la elegancia y gracilidad de las bailarinas, Esta escuela la creo Jacques Copeau.”.

El método de CPU era el de la improvisación. Eliminaba en un principio los textos, y recogía las trayectorias esenciales, por una parte del coro clásico y por otra de la tradición arlequinesca de la Commedia Dell’Arte. Pensaba que quien improvisaba se convertía en autor de su creación. En sus trabajos, quería partir del estado infantil, cuando todavía no se habla y se entusiasmaba con la belleza poética del gesto y de los movimientos estilizados.¹²⁸

CPU utilizó un método de entrenamiento corporal en el que combinaba el método eurítmico de Dalcroze descrito anteriormente y la gimnasia natural de Hebert.

Hébert agrupaba las actividades primarias en cinco grupos:

Locomociones principales: actividades que implican correr, saltar, marchar o la combinación de estas. Locomociones secundarias: cuadrupedia, trepas, equilibrios y natación. Actividades de defensa o seguridad: Lanzamiento de objetos. Actividades utilitarias: atraer, empujar, cargar, llevar, lanzar, elevar, etc. Actividades de recreación: esfuerzos físicos como la danza, la acrobacia, y ejercicios de fantasía. Hébert perseguía el desarrollo general del cuerpo, el perfeccionamiento de los movimientos, la obtención de una técnica definida y el mantenimiento físico y técnico de los conocimientos adquiridos. Lo ideal era

¹²⁷ Mejía, W., Jacques Copeau. *Gran hombre de teatro*. <http://widameca.obolog.com/jacques-copeau-gran-hombre-teatro-william-mejia-917031> 12/02/2014 11:19

¹²⁸ Torres, J. de, 1999, *Las mil caras del mimo*. Cap. I. *La mímica recordada*. *El amanecer gestual*. Madrid, Fundamentos, P. 69. La recuperación de la organicidad de los movimientos infantiles, la poética del gesto y los movimientos estilizados constituyeron posteriormente algunos pilares del método de enseñanza de Jacques Lecoq.

trabajar en un entorno natural utilizando los medios que éste les brindaba, aunque aquellos que vivían en un entorno urbano podían utilizar un espacio restringido donde los obstáculos estaban dispuestos a conciencia y los materiales utilizados eran especiales para realizar estas actividades. Dichas actividades se realizaban a modo de circuito.¹²⁹

Uno de los sueños de JCP fue crear una escuela de actores para niños que no estuvieran ya contaminados por otros métodos.¹³⁰

El método natural resultaba muy atractivo para CPU, ya que trabajaba el aspecto físico del actor, el movimiento natural, la conciencia espacial, la definición técnica de sus movimientos, y su modo de expresión. Por otra parte, CPU se vio influenciado por Appia y Craig, los cuales proponían que el actor fuese el creador del espacio mediante el movimiento y la temporalidad rítmica, ósea que dicha



creación debía surgir desde el cuerpo de forma que sus movimientos no se vieran limitados por el espacio creado, por lo que el actor simplemente debía jugar con el tiempo y el espacio.

Figura nº 109: Copeau: Clase de gimnasia en el jardín en Le Limon¹³¹

La ambición de los jóvenes actores entusiastas del Vieux Colombier era servir al arte del teatro, liberar al actor de lo farsesco y crear una atmosfera más propicia para su desarrollo humano y artístico. Se inspiraron en la conciencia y la moralidad de su arte, ejercitando sus dotes individuales y subordinándose al conjunto, lucharon contra el abuso de los trucos del oficio, las deformaciones profesionales y la especialización, para renormalizar a esos actores cuya vocación era fingir todas las emociones y todos los gestos.¹³²

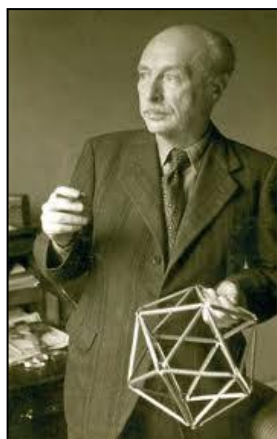
¹²⁹ Giraldes, M., 2001, *Gimnasio. El futuro anterior: de rechazos, retornos y renovaciones*, Buenos Aires, Stadium, p. 98

¹³⁰ Ibid, p. 374

¹³¹ Foto de la colección de Marie-Hélène Daste en Hodge, A., op. Cit., p. 57

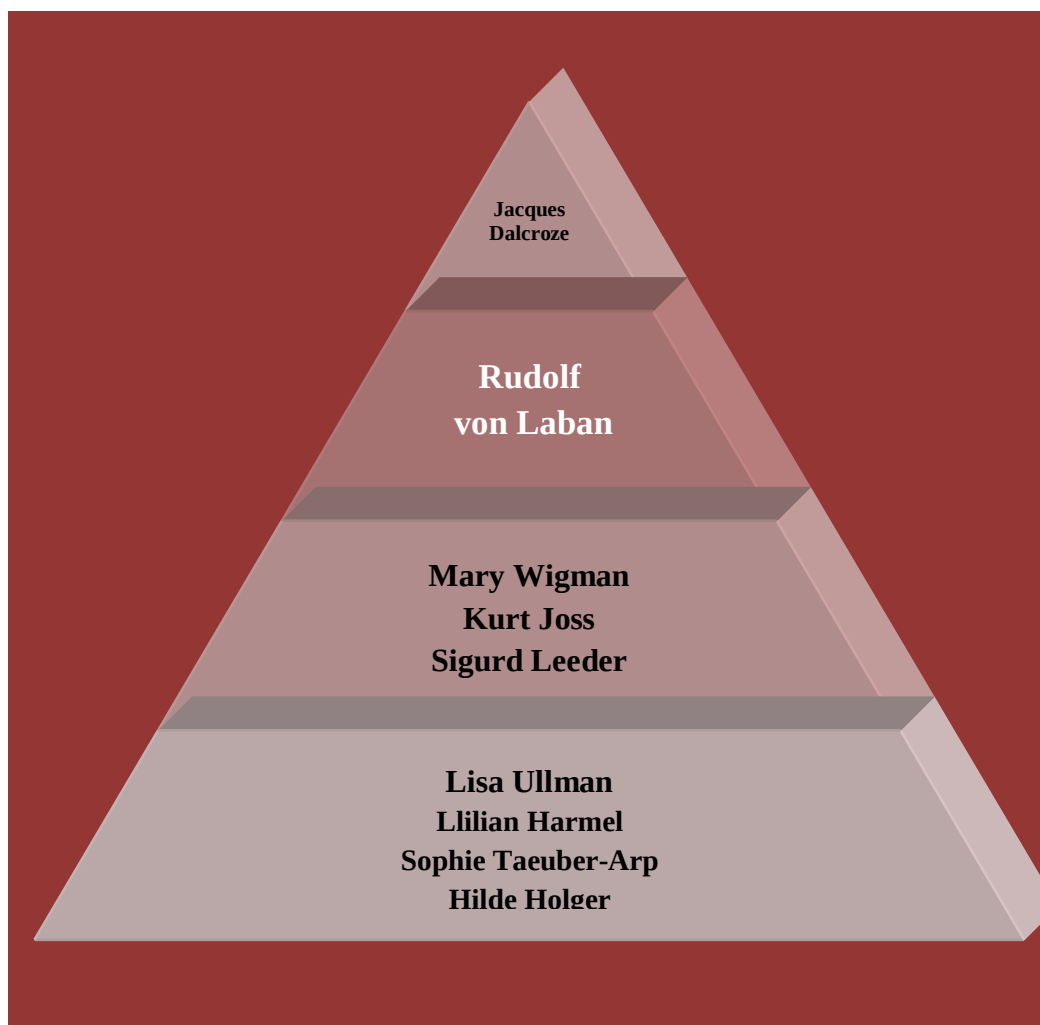
¹³² Sánchez, J. A., op. Cit., p. 373

IV.3.6. Rudolf von Laban



Rudolf von Laban (1879 – 1958) (LBN), coincidió con algunos de los planteamientos de Isadora Duncan en cuanto a la idea de danza como liberación corporal y a la identificación entre movimiento y vida. Pero LBN fue mucho más riguroso en el análisis del movimiento y desarrolló al máximo la idea de cuerpo como medio de trabajo artístico en los sentidos de medio expresivo, herramienta de creación y paleta del actor/bailarín.

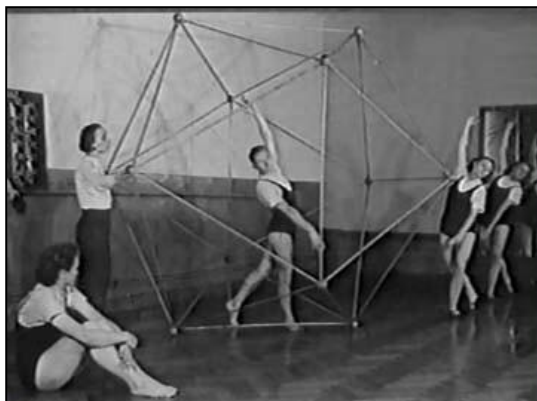
Figura nº 110: Laban



Cuadro nº 20: Laban ¹³³

¹³³ Rudolf von Laban Wikipedia http://en.wikipedia.org/wiki/Rudolf_von_Laban 09/11/2014 11:34

LBN entendía el espacio como parte del tiempo y la energía de la expresión. El movimiento era pensamiento, emoción, acción, expresión, dinamismo, espacio,



flujo...

El Icosaedro, solido de veinte caras, definía la estructura del espacio tridimensional expresivo, que sería utilizado por Laban y sus estudiantes como medida y “potencialidad del movimiento del cuerpo”.¹³⁴

Figura nº 111: El icosaedro de Laban ¹³⁵

LBN, nació en Pressburg (Bratislava), de padre militar, estudió pintura, escultura y arquitectura, fue ayudante de su tío en un teatro en Viena. Gracias a la profesión paterna tuvo la suerte de contemplar diferentes culturas y le impresionaron especialmente las danzas derviches por su modo de expresión que respondía a una necesidad interior. De 1900 a 1907 se fue a París donde formó un grupo de bailarines y actuó en el Moulin Rouge. En 1910 abrió su primera escuela en Ascona, Suiza. Durante la gran guerra (1915-1918) se afincó en Zurich donde elaboró las bases de su coreología y Mary Wigman se convirtió en su alumna. En 1920 fue invitado a dirigir la danza en el Teatro Nacional de Mannheim. En 1923 se abren varias escuelas Laban en Europa en las cuales él elegía a sus alumnos como directores. En 1926 el Instituto Coreográfico se traslada de Würzburg a Berlín. En 1929 lo transfirió a Essen donde se incorporó junto a Kurt Joss, Sigurd Leeder y Lisa Ulmann al Volkwangschule. En 1929 reunió a 10.000 participantes y 2.500 bailarines en el Desfile de las industrias en Viena y también en Mannheim donde reunió a 500 bailarines. En 1936 con ocasión de los JJ.OO. de Berlín y sin haber ensayado grupos de treinta ciudades interpretaron a la perfección la partitura coreográfica que les había dado, lo que despertó desconfianza hacia él entre los dirigentes nazis, por lo que huyó de Alemania y se fue a París. En 1938 llegó a Gran Bretaña donde permaneció hasta su muerte. En 1941 fue invitado por la Ling Physical Education Association y sus cursos se

¹³⁴ Quadra, I. de. El Actor -Marioneta: del *übermarionette* de Gordon Craig al *mimo corporal* de Etienne Decroux. <http://www.geocities.ws/paginatransversal/teatro/mimo.html>

¹³⁵ Id.

denominaron *modern dance* por primera vez. En 1942 fue a Manchester a aplicar sus principios a los obreros de las fábricas de F.C. Lawrence. En 1953 el Art Movement Studio creado por Lissa Ullman se transfiere e incorpora al Art of Movement Center de Addlestone, donde simultaneó su actividad junto con la codirección del Theatre School de Bradford y la Universidad de Leeds. En 1954 publicó *Principios de danza y notación del movimiento* y en 1966 su *Coreútica*. La cinetografía de Laban publicada en 1926 permite analizar en detalle todos los movimientos. Este sistema fue complementado por su autor con otro sistema de signos: Effort Notation que permite anotar la calidad del movimiento.¹³⁶

LBN analizó el movimiento en su libro *Coreútica*, ciencia que desarrolló y con la que influenció a Mary Wigman¹³⁷, Kurt Joss, Sigurd Leeder y a otros precursores del expresionismo alemán. Su método de notación de la danza, hoy en día se llama Kinetographie Laban en Suiza y Labanotación¹³⁸ en Inglaterra y EEUU. Para LBN, la idea tradicional de que el movimiento se desarrolla en un espacio concebido como una especie de vacío, es errónea y distorsiona el concepto y la relación entre espacio y movimiento. Es decir, el espacio entendido como recinto en el que objetos y persona se mueven o están en reposo no puede ser un concepto válido, puesto que el reposo absoluto es una falacia. El equilibrio no es un estado de inmovilidad perfecta, sino un juego de fuerzas opuestas que se contrarrestan continuamente. El espacio no se concibe ya como un vacío, está compuesto de cuerpos en movimiento. El espacio es una cualidad intrínseca del movimiento y este a su vez un aspecto visible del espacio.

Es, la mente sofisticada del coreógrafo o del bailarín la que, una vez sensibilizada, es capaz de analizar la forma y el movimiento en toda su complejidad.

La mente <<cultivada>> lo tiene mucho más difícil, pues se ve coartada por su propio razonamiento, precisamente porque la mente es capaz de captar solamente un aspecto del movimiento, se ha creado la falsa oposición movimiento/reposo.

¹³⁶ Baril, J. op. Cit, pp. 391-396

¹³⁷ “Laban, al menos se equivocó en una cosa: le dijo a Mary Wigman (1886-1973) que no bailarían nunca.” En Markessinis, A., op. Cit., p. 153

¹³⁸ Laban elaboró su sistema de notación a lo largo de veinticinco años, habiéndolo publicado en Alemania en 1928 con el título de Kinetographie Laban y describiéndolo como *Schriftanz*, danza escrita. Laban se remontó al método originado por Beauchamps y desarrollado por Feuillet en su utilización de una línea central que separa los movimientos del lado derecho de los del izquierdo y en la indicación de las divisiones del tiempo por medio de barras que cruzan la línea central. En Sorley Walker, K, *la danza y sus creadores, coreógrafos en acción*, Buenos Aires, Victor Lerú, p. 99

A la hora de analizar la relación espacio/movimiento hay que ayudarse de objetos y símbolos, tales como las figuras geométricas, para ofrecer una explicación

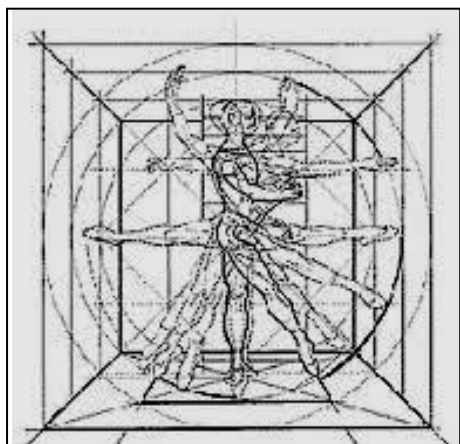


Figura nº 112: Kinesfera ¹³⁹

tridimensional de las diversas formas y posiciones.

El área de movilidad de brazos y piernas en toda su extensión cuando se está apoyado en un solo pie (sin desplazarse), es lo que Laban llama Kinesfera. Al producirse el desplazamiento no se pasa a la Kinesfera al espacio, sino que ésta la lleva consigo siempre, como si fuera su aura.

En efecto, las cinco posiciones de la danza académica simbolizan la naturaleza tridimensional de la forma. La primera posición es la vertical básica fundamental; al pasar a la segunda se introduce el concepto de anchura, originado por la toma de conciencia del cuerpo como dividido en dos partes simétricas, la una espejo de la otra. La tercera posición descubre la existencia de la diagonal y como consecuencia, la cuarta proporciona el sentido de profundidad. Finalmente, la quinta posición refuerza la idea de la altura al tender el cuerpo a estirarse. Laban identifica longitud con altura y llama <<profundidad>> a la tercera dimensión.

La esencia del movimiento se reduce, en último extremo, a dos actitudes fundamentales, recogimiento y expansión, que Laban compara a hacer o deshacer un nudo; el atar dirige las tensiones y energía hacia un punto central y el desatar produce la reacción contraria, la polaridad.

Es el flujo del movimiento el que da expresión a este espacio dinámico.

Partiendo del cubo como base para visualizar geométricamente la orientación del cuerpo en el espacio. LBN llega a la estructura más compleja del icosaedro, en la que está comprendida toda la gama de movimientos humanos y que en la naturaleza sólo se da, curiosamente, en el mundo orgánico.

Aún más interesante es el hecho de que la correspondencia entre los ángulos del icosaedro y los ángulos máximos en que se mueven los segmentos del cuerpo es matemáticamente exacta.

¹³⁹ Fuente: Illustration: Kaiserworks

A partir de esta idea, LBN estudia lo que llama <<cristalografía dinámica>> del movimiento humano. Todo movimiento corporal, incluso, es una creación continua de fragmentos de formas poliédricas y la composición misma del cuerpo sigue las leyes de la cristalización dinámica.

Observaciones de Laban con respecto a la relación espacio/movimiento:

Multitud de direcciones irradian del centro de nuestro cuerpo y de su kinesfera hacia el espacio infinito. A través de nuestro cuerpo tomamos conciencia de los movimientos circulares del universo y de los ritmos poligonales de estos. Los polígonos son círculos con ritmo espacial (distinto del ritmo temporal). Los ángulos acentúan otros tantos puntos de la circunferencia de un círculo y en cada acento se rompe el círculo, creándose una nueva dirección.

Todo movimiento corporal pertenece a una secuencia infinita de acontecimientos. En toda forma creada por el cuerpo están ocultos el infinito y la eternidad.

Así, las formas y los movimientos se convierten en el medio de producir momentos de éxtasis y de concentración clarividente. Todo gesto y acción de nuestro cuerpo es un misterio de raíces profundas y no un puro truco o acto externo. Por esta razón, *“las acrobacias o el colocarse cabeza abajo pudieron tener en el pasado un carácter sacro. ¿Sería la danza de Salomé una danza sagrada?”*.¹⁴⁰

El movimiento es el espejo mágico del hombre, que refleja y crea la vida interior a través de las formas visibles y también refleja y crea las formas visibles a través de la vida interior. Esta era la metafísica del movimiento.¹⁴¹

*“Solo los saltos acrobáticos y los lanzamientos de piernas permiten llegar a las direcciones más altas o de acercarse a ellas excepcionalmente.”*¹⁴²

LBN pensaba que las leyes de la armonía se encuentran en la naturaleza y contribuyen a mantener un estado de equilibrio constante de bienestar en el hombre. Considera el movimiento y el ritmo como la base fundamental de las reglas de la vida. Determinó los tres factores esenciales de la danza: espacio, duración y energía. El movimiento puede expresar toda la gama de emociones.

¹⁴⁰ Artemis Markessinis apoyándose en ilustraciones medievales expone que la danza de Salomé pudo tener un carácter acrobático. Markessinis, op. Cit, pp. 19-20

¹⁴¹ Ibid. pp.149-151

¹⁴² Laban, R., *La danse moderne éducative*, C.n.d.l.d. Ed Complexe, p. 60

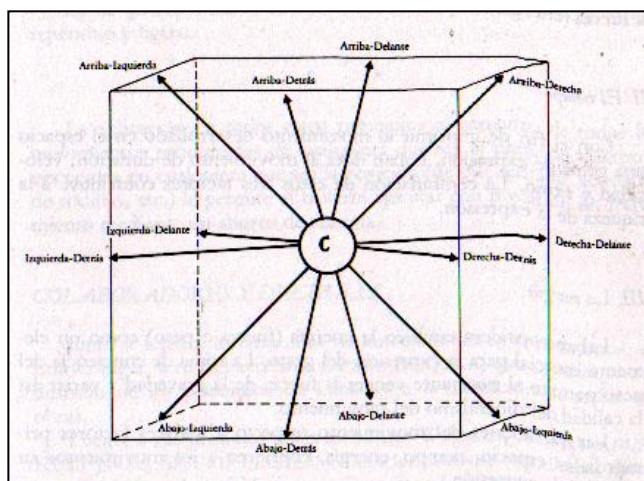
Los principios de Laban:

El espacio: El estudio del movimiento y el espacio lo constituye la Coréutica. Concibe el espacio a partir del cuerpo del bailarín y de los límites delimitados por el radio de acción de los segmentos. Este espacio donde el cuerpo puede moverse es la Kinesfera.

Las tres dimensiones del espacio: vertical, horizontal y transversal, corresponden respectivamente a la altura, anchura y profundidad.

Los gestos se dirigen orientándose en doce direcciones, el conjunto de éstas constituye una gama cromática comparable a la musical (octava musical dividida en doce semitonos).

Estas doce direcciones se obtienen mediante combinación dual en las tres



dimensiones: Arriba–derecha, abajo–detrás, izquierda–adelante, abajo–derecha, arriba–detrás, derecha–adelante, abajo izquierda, arriba–adelante, derecha–detrás, arriba–izquierda, abajo–delante e izquierda–atrás.

Figura nº 113: Cubo de direcciones de Laban ¹⁴³

Estas doce direcciones determinan tres planos:

Horizontal: derecha–delante, derecha–detrás, izquierda–delante, izquierda–detrás.

Vertical: arriba–derecha, arriba–izquierda, abajo–derecha, abajo–izquierda.

Transversal: arriba–delante, arriba–detrás, abajo–delante, abajo–detrás.

LBN sitúa una esfera imaginaria en el centro de la cual se encuentra el ejecutante. Los puntos de intersección de las direcciones forman las cúspides del icosaedro, limitado por veinte caras que son triángulos equiláteros, lo que permite situar el punto a partir del cual el cuerpo se desplaza y definir con exactitud el movimiento en el espacio.

Los movimientos se caracterizan según la acción de recoger o dispersar.

¹⁴³ Barl, J., op. Cit., p. 399

Recoger: ejecución de movimientos centrípetos que parten de las extremidades y confluyen hacia el centro del cuerpo en un movimiento de repliegue.¹⁴⁴

Dispersar: Ejecución de movimientos centrífugos que parten del centro del cuerpo y fluyen hacia las extremidades de los miembros hacia el exterior.

La forma del movimiento continuo adopta la forma de ocho, figura que encontramos en la danza de todas las razas.

Partiendo de este principio Laban establece una serie de impulsos duales en cada dirección (vertical, horizontal, lateral) procedentes del centro del cuerpo. Estos impulsos pueden ser directos o contrarios y poseen sus propias características, como estrecho o amplio (espacio), rápido o lento (tiempo), ligero o fuerte (energía).

El tiempo: Dota al movimiento de duración, velocidad y ritmo y sus combinaciones enriquecen la expresión.

La Energía: Considera la energía (fuerza o peso) esencial para la expresión del gesto. La toma de conciencia del peso permite vencer la gravedad y variar la calidad del dinamismo del movimiento.

Establece ocho acciones básicas: apretar, rozar, golpear, flotar, torcer o doblar, percutir, azotar, deslizar. Cada acción contiene tres de los seis elementos del movimiento.

Para el espacio el movimiento puede ser directo y flexible, para el tiempo: repentino y prolongado, para la energía: fuerte o ligero.

La combinación de los tres elementos tomados del espacio, tiempo y energía determina una acción.

Por ejemplo, la combinación de un movimiento directo, prolongado y fuerte engendra la acción de apretar. Rozar es el resultado del movimiento flexible, repentino y ligero.¹⁴⁵

¹⁴⁴ La acción de recoger en Laban es parecida a los movimientos concéntricos de Delsarte.

¹⁴⁵ Baril, J. op. Cit. 397 - 401

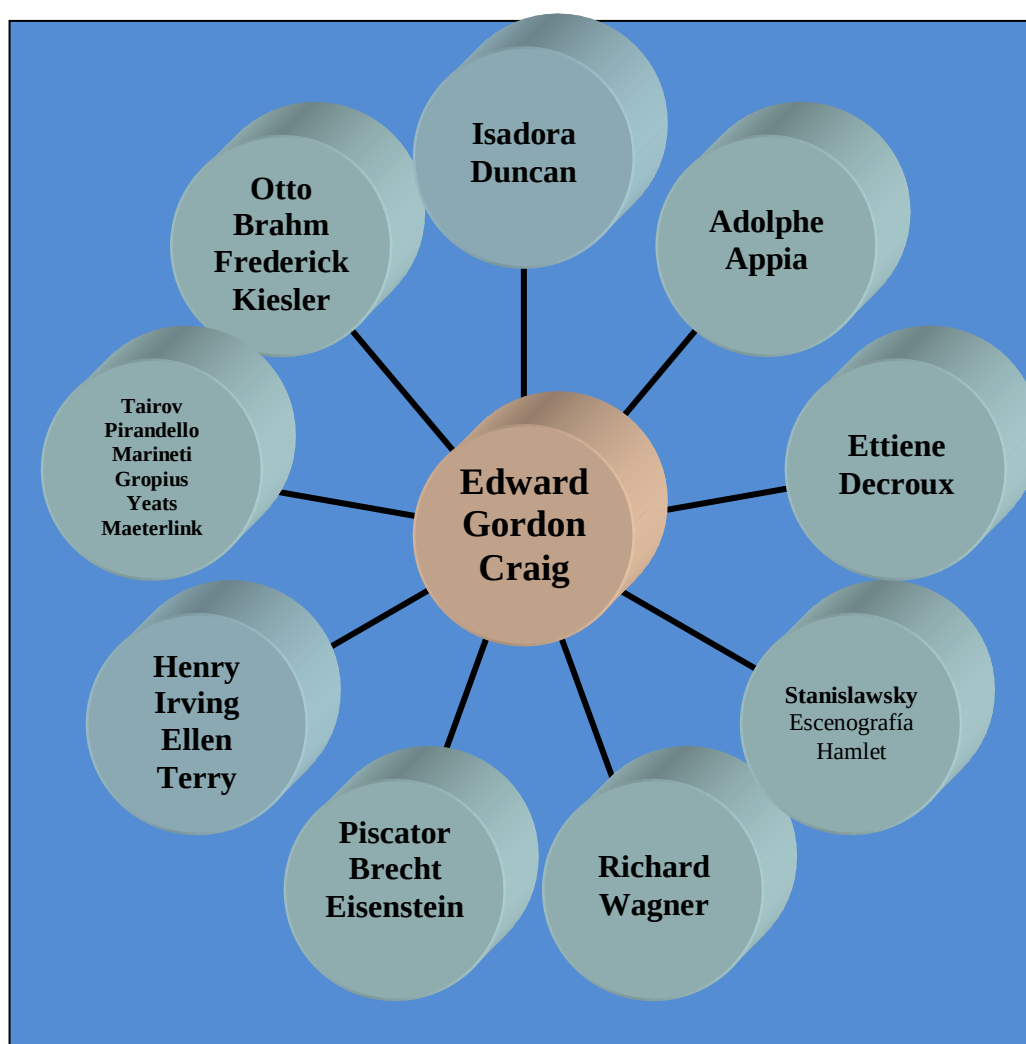
IV.3.7. Gordon Craig

Sir Edward Henry Gordon Craig (CRG) (16 de enero de 1872 - 29 de julio de 1966), artista plástico y director de escena inglés, su defensa de la autonomía del medio escénico, su concepto de director creador y su polémica teoría de la



Supermarioneta incidieron notablemente en la reflexión y en la práctica escénica del siglo XX. Igualmente importantes son sus concepciones escenográficas, así como su idea de un espectáculo basado exclusivamente en el dinamismo de las formas y la iluminación.¹⁴⁶

Figura nº 114: Gordon Craig



Cuadro nº 21: Gordon Craig

¹⁴⁶ Sánchez, J. A, *La escena moderna*, op. Cit., p. 94

Entre sus ideas destaca el uso de los elementos escénicos en el montaje (escenografía, vestuario, iluminación, etc.) de forma que trascienda la realidad, en vez de tan sólo representarla como ocurre en el Realismo escénico y la concepción del actor como Supermarioneta. CRG consideraba que el actor era como un elemento plástico más con capacidad de movimiento.

Su intuición le llevo a anunciar: *“Llegará un día, en que el director no deba partir de un texto previamente escrito por el poeta: aquél elaborará su propia obra con los recursos de un lenguaje escénico autónomo.”*

La lucha wagneriana contra el egoísmo de los creadores y de las partes fue retomada por CRG con un cambio de estrategia. La nueva obra de arte escénico sería posible una vez superada la visión de la música, el actor, la escenografía, la iluminación y la palabra como elementos aislados.

El actor, apostilla Craig (1905), debe ceder su lugar a la “supermarioneta”.

Según J. A° Sánchez: *“La supermarioneta es la posibilidad de una escritura escénica autónoma, tal como la conciben Appia y Craig, ya que no precipita en palabras, sino que se codifica en la partitura. El actor no debe ofrecer resistencias personales a la partitura, debe limitarse a ejecutarla de modo estricto. Esto exige alterar la preparación tradicional del actor, a quien nada le sirve el adiestramiento psicológico o la búsqueda de la naturalidad”*.¹⁴⁷



Figura nº 115: Cartel de la escuela de Gordon Craig

La teoría de CRG sobre la supermarioneta crítica la falta de control físico del cuerpo de los actores, propone una interpretación actoral más precisa basada en lo gestual y en lo dinámico, y demanda la necesidad de que el actor aprenda más técnicas corporales y estructure su entrenamiento.¹⁴⁸

CRG concebía la luz, en su movimiento, como música visual y se refería a ella como el material indispensable que el director creador utilizaba para pintar en

¹⁴⁷ Sánchez, J. A., 1999, *Dramaturgias de la imagen*, Cuenca, Ed. Universidad Castilla - La Mancha, pp.33-36

¹⁴⁸ Sánchez, J. A., 1999, *La Escena moderna*, op. Cit., p. 25

escena sin necesidad de pinturas. CRG comparaba la relación de la luz con la escena a la del arco con el violín.¹⁴⁹

El deseo de CRG había sido poner en práctica un modo de entender el teatro, en el que se excluyera por completo la posibilidad de reflejar o incluso evocar remotamente la realidad sobre la escena teatral. 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 ninguna escuela que repensara globalmente la formación de ese nuevo actor.

En 1948, E. Decroux concluye su artículo *Fuentes*, dando respuesta a la teoría de la supermarioneta de Craig: Si bien parece que ese ideal de la supermarioneta para Craig, no es alcanzable por el ser humano, Decroux insiste en su visión como modelo:

a) Si la marioneta es la imagen del actor ideal, es necesario por lo tanto, adquirir las virtudes de la marioneta ideal.

b) ahora bien, solo se puede adquirir practicando una gimnasia adecuada a la función sin accesorios y eso nos conduce a la mima llamada corporal.”¹⁵⁰



En París, el 15 de Noviembre 1947 G. C. visita la escuela de Decroux y tras presenciar la demostración realizada por él y sus estudiantes, escribe en la revista “*Arts*”: “*¡Finalmente un creador en el teatro!*”.”¹⁵¹

Figura nº 116: Gordon Craig en su visita a la escuela de E. Decroux¹⁵²

¹⁴⁹ Ibid. p. 33

¹⁵⁰ Cuadra, I. de, op. Cit. <http://www.geocities.ws/paginatransversal/teatro/mimo.html> 04/01/ 2014 19:34

¹⁵¹ Idem

¹⁵² Gordon Craig visita la escuela de E. Decroux en Paris el 15 de Noviembre 1947. De izq. a dcha: Roger Demar, Soussan, Marcel Marceau, Etienne Decroux, Gordon Craig y su hija, Eliane Guyon, Maximilien Decroux, Marise Desèvres y Pierre Verry. Foto de Etienne-Bertand Weill Cuadra, I. de, op. Cit. <http://www.geocities.ws/paginatransversal/teatro/mimo.html> 04/01/ 2014 19:34

Capítulo IV: *La acrobacia dramática en la formación y el entrenamiento actoral de las Escuelas teatrales del siglo XX y XXI*

“Si actuar es un arte inexacto entonces es inexacto hablar del actor como artista”.

En el teatro moderno al utilizar el cuerpo como material, todo lo que se representa es accidental: las acciones físicas del actor, la expresión facial, la voz, todo está a merced de las emociones, que excitan al artista sin turbar su equilibrio.

En cambio, el actor se vuelve súcubo de la emoción que invade sus miembros, los sacude como quiere, está totalmente en su poder (...) A menudo los miembros rechazan obedecer a la mente cuando la emoción se enciende, mientras la razón no hace más que alimentar el fuego de las emociones.

*El actor tiene que irse y en su lugar debe intervenir la figura inanimada; podríamos llamarla la Supermarioneta. (..) La marioneta me parece como el último eco de un arte noble y bello de una civilización pasada.*¹⁵³

CRG conoció en Berlín en 1903 a Isadora Duncan con quien vivió una intensa relación, Isadora Duncan relata su asombro después de ver el escenario que Craig decoró para *Rosmersholm*: *“Nunca he visto un espectáculo tan encantador. A través de vastos espacios azules, de celestes armonías, de líneas ascendentes, de masas colosales, el alma era transportada hacia la luz de aquel gran ventanal, tras el cual se extendía, no ya una breve avenida, sino el Universo infinito.”* Y el de Eleanora Ruse que llamó a toda su compañía y pronunció un apasionado discurso: *“Mi destino me ha hecho encontrar a este gran genio, Gordon Craig. Quiero consagrar el resto de mi carrera a dar a conocer al mundo su gran obra. Gracias únicamente a G. C., nosotros, pobres actores, podremos liberarnos de esta monstruosidad, de este osario que es el teatro de hoy.”*¹⁵⁴

*Isadora Duncan: Yo adoraba a Craig. Lo amaba con todo el ardor de mi alma de artista, pero comprendía que era inevitable nuestra separación. (...) O el arte de Craig o el mío. Y renunciar a mi arte era imposible.*¹⁵⁵

¹⁵³ Gordon Craig, E., 1987, *El Arte del teatro*, Mexico Universidad autónoma de México, Gega, pp. 115, 117, 137

¹⁵⁴ Duncan I., 1977, *Mi vida*, Madrid, Tribuna feminista, Ed. Debate, pp. 210-211

¹⁵⁵ Ibid., p. 216

IV.3.8. Charles Dullin

Charles Dullin (DLN), Actor y director francés, formado por Gémier y Copeau, más que por la originalidad de sus propuestas, destacó por sus interpretaciones especialmente las de Harpagon (*El avaro* de Moliere, 1921-22) y Volpone (*Volpone* de Ben Johnson, 1929) y por su condición de maestro de grandes actores y directores como Antonin Artaud, Jean Louis Barrault, Jean Vilar, etc. y por ser cofundador del cartel de los cuatro.

Se instaló en París en 1904, después de una breve carrera como actor de melodramas, ingresó en el Odéon de Antoine. En 1908 fundó su propio teatro en una barraca de feria. En 1910 fue contratado por el Théâtre des Arts de Jacques Rouché, dónde Copeau le ofreció su primer gran papel en *Los hermanos*



Karamazov. A partir de 1913 participó en la aventura del Vieux Colombier. Se alistó voluntario en 1914 y volvió a actuar en 1918 en el Garrick Theatre de New York a las órdenes de Copeau. Tras un período con Gémier entre 1919 y 1921, en este último año fundó su propia compañía y creó la Escuela Nueva del Comediante o Atelier, la compañía se instaló en el Théâtre de Montmatre.

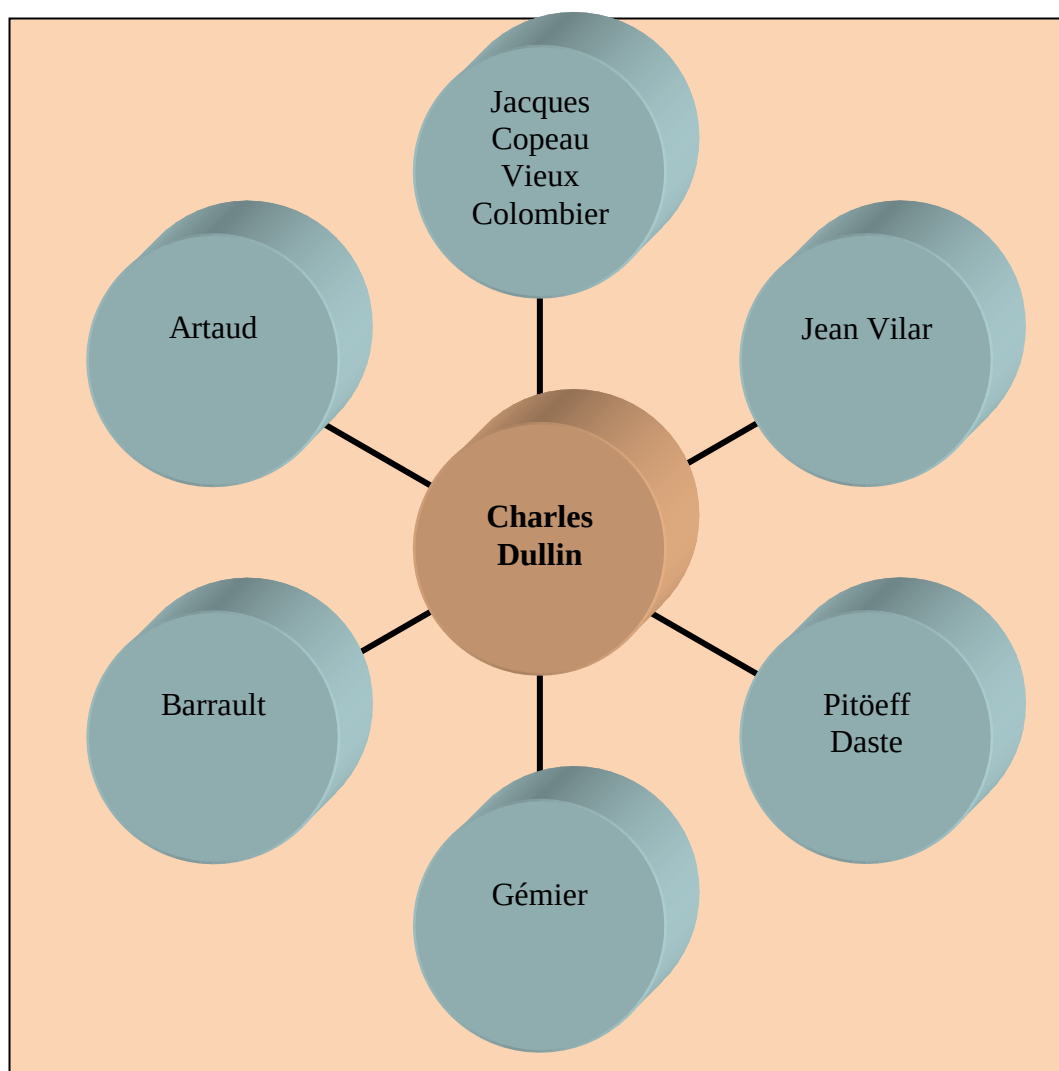
Figura nº117: Charles Dullin¹⁵⁶

Fundó en 1921 el Atelier, como otra escuela alternativa y contraria a la oficial e institucional, se trataba de un “laboratorio de investigaciones dramáticas”. En su Taller intentaba desarrollar el descubrimiento de los propios medios expresivos mediante improvisaciones. Practicaba ejercicios sencillos basados en las sensaciones de los cinco sentidos, experimentando antes de expresarlos, de tal forma, que la improvisación se dividía en dos tiempos: concebir interiormente, con la reflexión, el recuerdo y los sentimientos y su expresión corporeizada.

Para impedir que la vergüenza reprimiese la libre expresión, e inspirándose en los avestruces, utilizaba una máscara o antifaz que tapaba el rostro, consiguiendo con ello aumentar la concentración e intensificar el sentimiento, llegando a una expresión corporal más cuajada de espontaneidad y lozanía.

¹⁵⁶ Fuente: <http://www.zam.it/images/7856/1.jpg> 04/05/2014 19:17

Decía que “el actor que improvisa era su propio maestro”, valoraba la improvisación como elemento imprescindible para conseguir entre otros, el sentido del ritmo, que mediante un conocimiento interno de las pulsiones y su utilización controlada, lograba plasmar un juego sincero. Exponía que en la mímica pura los movimientos gestuales estaban ralentizados y resaltados y nada tenían que ver con los ejercicios mudos, más bien había que optar por la búsqueda de expresiones corporales que no remediasen a las palabras, que se alimenten de la plástica del gato, la golondrina o el cisne.¹⁵⁷



Cuadro nº 22: Charles Dullin

DLN reconocía la importancia que había tenido para él como actor, lo que el mismo denominó “la escuela del melodrama”: “*Puedo decir que he aprendido casi todo lo que sé en la escuela del Melodrama*”. No por el magisterio en sí de los actores, sino por la transmisión de ciertas “triquiñuelas”, que según Dullin le

¹⁵⁷ Torres, J. de, op. Cit., p. 69

llevaron a reflexionar sobre procedimientos de la actuación opuestos al naturalismo, practicados por otro de sus grandes maestros, Antoine.¹⁵⁸

DLN creo muchos ejercicios muy buenos, improvisaciones, juegos con máscaras o ejercicios con temas como “hombres y plantas”, “hombre y animales”, que eran muy útiles para la preparación del actor, porque estimulan no sólo su imaginación sino también el desarrollo de las reacciones naturales.¹⁵⁹

DLN concretaba sus ideas sobre la técnica actoral postulando, en primer lugar, la sinceridad del intérprete. En segundo lugar hablaba de la presencia, de la capacidad para ocupar su lugar en el espacio, hacerse necesario, que implicaba la consecución por parte del actor de cierto misterio, que según DLN, es lo que le diferencia del mero recitador. En tercer lugar, colocaba la capacidad de “juego”, de saltarse las normas y las reglas a nivel espiritual. En cuanto a las técnicas elementales, Dullin las resume en tres: la respiración, la dicción y la proyección de la voz. Tras considerar la importancia de la música en la formación actoral, DLN dedicaba el mayor espacio de tiempo en su reflexión a la improvisación.¹⁶⁰

Dullin siempre se sintió atraído por los principios del viejo teatro japonés:

*“Apartando los peligros de un virtuosismo que conduce tal vez a un abuso de los “trucos del actor” (...) Si un actor da un golpe en el pie, no toca al adversario, pero la propia ejecución del movimiento es tan precisa que consigue dar una impresión de brutalidad más fuerte que si llegara a realizar el final del gesto. Si golpea con el filo del sable, apenas roza el cuerpo del adversario, pero el pequeño golpe seco... es de una tal verdad que uno siente verdaderamente el arma penetrar profundamente en sus carnes. (..) El cuerpo del actor japonés no es solamente flexible como el del más hábil de los bailarines, sino que parece moldeado por el teatro y para el teatro.”*¹⁶¹

Jacques Lecoq escribió: *“Copeau fue para mí una referencia, pero también lo fue Charles Dullin, de la misma familia teatral. Nuestra juventud se identificaba con el espíritu de la escuela que él había fundado en París”.*¹⁶²

¹⁵⁸ Dullin, Ch. 1946, *Souvenir et notes de travail d'un acteur*, , Paris, Odette Lieutier, pp. 29-31, citado por Müller, C., op. Cit., p. 390

¹⁵⁹ Grotowsky, J., op. Cit., p. 176

¹⁶⁰ Dullin, Ch. *Consejos a un joven actor*, pp. 87-131 citado por Sánchez, op. Cit., p. 393

¹⁶¹ Sánchez, J. A., op. Cit., p. 396

¹⁶² Lecoq, J., op. Cit., p. 21

IV.3.9. Fernand Léger

La inclusión de Fernand Léger en este epígrafe, al no ser director de teatro, aunque sí lo fue de cine y escenógrafo, viene justificada por su pasión por los acróbatas y el mundo del circo.

Éste pintor cubista francés realizó importantes aportaciones en el ámbito del cine y el teatro experimentales, especialmente en sus colaboraciones con los Ballets suecos de Rolf de Maré, donde los actores-bailarines se veían reducidos a decorados móviles. Léger está considerado uno de los tres grandes pintores cubistas. El mundo de la ciudad y de las máquinas son dos de sus ámbitos de referencia. En ellos la figura humana aparece representada al mismo nivel que los objetos y las estructuras, y es ese tratamiento deshumanizante el que pretende



trasladar a la escena.¹⁶³

Este pintor cubista francés. Nacido en Argentan, Normandía el 4 de febrero de 1881 en el seno de una familia campesina, quedó huérfano de padre antes de cumplir dos años. Recibió instrucción primero en la escuela de su pueblo natal, y después en un instituto religioso de Tinchebray. Murió el 17 de agosto de 1955.

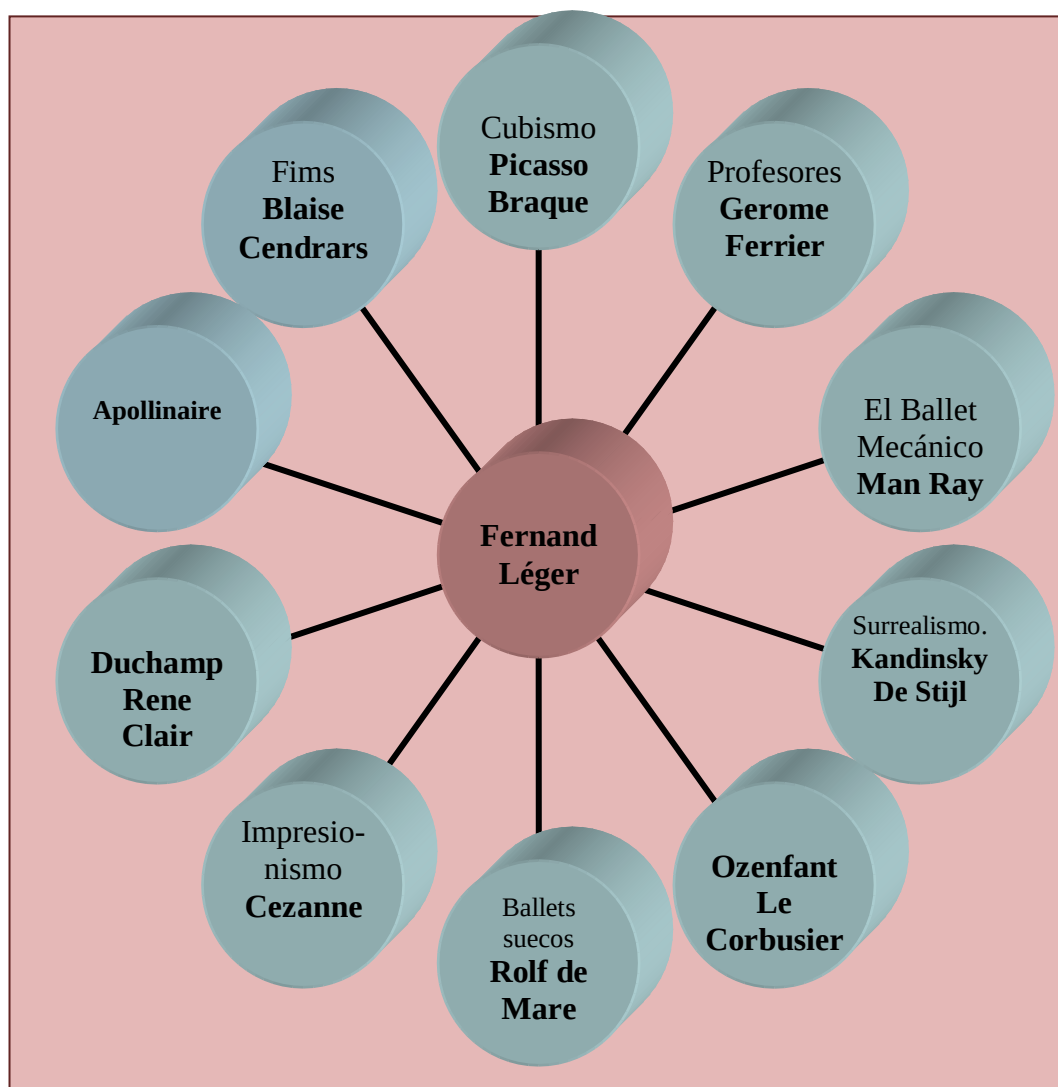
Figura nº 118: Fernand Léger¹⁶⁴

Entre 1897 y 1899 fue alumno de un arquitecto en Caen; en 1900 se traslada a París, donde trabajó como dibujante de arquitectura, al tiempo que estudió en la Academia Julian. Tras cumplir su servicio militar (1902-1903), ingresó en la Escuela Nacional Superior de Artes Decorativas y al no conseguir plaza en la de Bellas Artes, como alumno libre, recibió lecciones de León Gérome y de Gabriel Ferrier. Visitó asiduamente el Museo del Louvre y, al igual que otros pintores de su generación, debió al impresionismo, iniciado en las galerías de la calle de Laffitte, la esencia de su formación artística. Sus primeras obras datan de 1905 y son de clara influencia impresionista.

¹⁶³ Sánchez, op. Cit., p. 148

¹⁶⁴ Fuente: http://es.wikipedia.org/wiki/Fernand_L%C3%A9ger 12/07/2012 08:24

En 1907, al igual que otros pintores parisinos, queda profundamente impresionado por la retrospectiva de Cézanne. En este mismo año entro en contacto con el primer cubismo de Picasso y Braque. Desde los primeros momentos, el cubismo de Léger se orienta hacia el desarrollo de la iconografía de la máquina.



Cuadro nº23: Fernand Léger

En 1910 expone con Braque y Picasso en la galería de Kahnweiler donde, en 1912, hace también su primera individual. Entre 1914 y 1917 la experiencia de la guerra le revela las posibilidades visuales de las máquinas como iconos de la modernidad; aunque su estilo ya estaba predispuesto en esta dirección, a partir de entonces usa las formas cilíndricas y geométricas para idear un mundo mecanizado, aunque, a diferencia de los futuristas, no venera a la máquina, sino

que quiere reconciliar sus formas metálicas y regulares con las formas orgánicas, para construir una visión humanista.

En los primeros años veinte colabora con el escritor Blaise Cendrars en algunas películas, y diseña escenografías y trajes para los *Ballets suecos*¹⁶⁵ de Rolf de Maré. En 1923-1924 trabaja en su primera película sin argumento, *Ballet mécanique*, en la que interviene también Man Ray. En 1924 abre un taller con Ozenfant, y en 1925 hace sus primeros murales en el Pabellón del L'Esprit

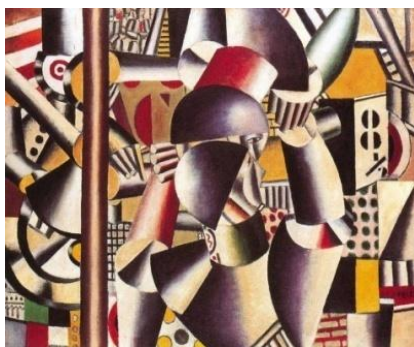


Nouveau de Le Corbusier para la Exposición Internacional de Artes Decorativas.

Durante los años veinte y treinta, algunos de los cuadros de Léger estos años muestran ciertas influencias de Kandinsky, de De Stijl y del Surrealismo.

Figura nº 119: The Acrobat and his Companion (1948) ¹⁶⁶

En esta época desarrolla composiciones donde las figuras aparecen despersonalizadas, como volúmenes mecánicos modelados a partir del fondo



geométrico, al mismo tiempo que evoca un ambiente Art Déco. En cuadros como este se acerca claramente al purismo de Ozenfant y Le Corbusier. En 1931 visita por primera vez los Estados Unidos y, en 1935, el Museo de Arte Moderno de Nueva York y el Instituto de Arte de Chicago exponen su obra.

Figura nº120: Acróbatas en el circo (1918) ¹⁶⁷

Entre 1940 y 1945 vive en los Estados Unidos, dónde pinta numerosos cuadros con acróbatas y saltadores como tema y vuelve a Francia al final de la guerra. Durante su estancia en Estados Unidos fue profesor de la Universidad de Yale.

¹⁶⁵ Los Ballets suecos de Rolf de Mare, llegaron a París en 1920. Siguiendo el ejemplo de Diaghilev, pero con unos planteamientos estéticos más radicales, conto con artistas como Lèger, de Chirico, Picabia, Bonnard, Jean Hugo, con los escritores Cocteau y Cendrars y los músicos Satie, Milhaud y Honegger entre otros. Entre las producciones destacan *Las bodas de la torre Eiffel* de Cocteau (1921), *El hombre y su deseo* de Claudel (1921) y *Relache* de Picabia, con música de Satie, este último fue la propuesta más arriesgada y entronco con la línea más radical del Dada parisino al participar en ella Marcel Duchamp, Man Ray y René Clair. Sánchez, J. A. , *La Escena moderna*, op, cit, p. 148

¹⁶⁶ Fuente: http://www.terminartors.com/artworksByArtist/Leger_Fernand/1/ 24/03/2012 20:34

¹⁶⁷ Fuente: http://www.terminartors.com/artworksByArtist/Leger_Fernand/1/ 24/03/2012 21:05

En 1955 gana el gran premio de la Bienal de Sao Paulo y muere el 17 de agosto de ese mismo año en Gif-sur-Yvette, Francia.¹⁶⁸

Su producción escénica más interesante es *la creación del mundo* de Cendrars, estrenada en 1925 en el teatro de los Campos Elíseos, por los Ballets suecos de Rolf de Maré, espectáculo que él calificó como “negro”, donde muestra el interés de los cubistas por el arte africano, interés que se contagia a la coreografía. En este ballet *Lèger* realizó plenamente su idea de integrar a los bailarines con la escenografía hasta el punto de no ser distinguibles de ella.¹⁶⁹

Siempre mostro una especial admiración por los acróbatas y por el mundo del circo, criticó al artista divo y les animaba a renovarse observando los documentos humanos, la vida diaria llena de hechos plásticos:

“¿Por qué no habrían de aceptar la lección de los acróbatas, de los modestos



acróbatas? En diez minutos de espectáculo acrobático pueden encontrarse muchos más episodios plásticos que en muchas escenas de ballet. Pedid a los bailarines-divos que hagan la rueda o que anden con las manos o que den un salto mortal; nadie se atreverá. Sin embargo, en esos números encontrarían un intensa riqueza de efectos escénicos”.¹⁷⁰

Figura nº 121: The gray acrobats (1942-44)¹⁷¹

F. Lèger explicita más ampliamente su fascinación por el circo en otro texto, en el que recuerda también las tardes pasadas en el Circo Medrano en compañía de Apollinaire, Max Jacob y Blaise Cendrars en 1944.¹⁷²

“El cielo del nuevo circo es un espectáculo maravilloso. Cuando el pequeño acróbata, perdido en este sorprendente planeta mecánico, se juega la vida todas las tardes, yo me distraigo. A pesar de su juego peligroso, impuesto por la crueldad de cierto público...”¹⁷³

¹⁶⁸ Fuente: http://www.terminartors.com/artworksByArtist/Leger_Fernand/1/ 24/03/2012 21:10

¹⁶⁹ Sanchez, J. A., *La Escena moderna*, op. Cit., p. 148

¹⁷⁰ Ibid., p. 145

¹⁷¹ Fuente: http://www.terminartors.com/artworksByArtist/Leger_Fernand/1/ 24/03/2012 21:08

¹⁷² Léger, F. 1975, “El circo” en *Funciones de la pintura*, Madrid, Eduicusa, pp. 113-121

¹⁷³ Sánchez, J. A., *La Escena moderna*, op. Cit., p. 146

IV.2.10. Oskar Schlemmer



Oskar Schlemmer (1888-1944), (OSR) pintor y creador escénico alemán, fue responsable del taller de teatro de la Bauhaus desde 1923, fecha en que sustituyó a Schreyer, hasta 1929, lo que marco el inicio del experimentalismo escénico en la Bauhaus. Desarrollo el concepto de teatro total y la idea de la unidad de las artes defendida por Walter Gropius.

Figura nº 122: Oskar Schlemmer

De su producción escénica destaca el *ballet triádrico* (1922). OSR encontró en la matemática de las formas escénicas puras el medio de desarrollo místico para resolver el conflicto entre el cuerpo humano orgánico y el espacio matemático infinito inorgánico. Nacido en Stuttgart, estudio en la academia de artes plásticas y residió allí hasta 1914. En 1920 ya trabajaba en el proyecto del *ballet triádrico*, año en que fue contratado como Maestro de forma de la Bauhaus, El *Ballet triádrico* se estreno en 1922 en Stuttgart y al año siguiente en Meimar y Leipzig. Asumió la dirección del Taller de Teatro de la Bauhaus a raíz del abandono de Lothar Schreyer. El traslado a Dessau potenció la importancia del teatro. Sus colaboradores durante esos años fueron Xanti Schawinsky, Andreas Weininger y el actor bailarín Werner Stedhof. Concentró su investigación escénica en *la danza gestual, danza en el espacio, la broma de la escalera, danza de los bastones y danza de cristal*, diseñando para cada una trajes originales.¹⁷⁴

Las primeras conversaciones y propuestas de colaboración con Gropius, director de la Bauhaus, surgieron en 1919, pero el nombramiento como profesor de Arte (Maestro de forma) de la Bauhaus de Weimar tuvo lugar, junto con el de Paul Klee en 1920.¹⁷⁵ En octubre de 1929 OSR abandona la Bauhaus y se traslada, también como profesor, a la Academia de Bellas Artes de Breslau con el tema “El

¹⁷⁴ Sánchez, J. A., *La Escena moderna*, op. Cit., pp. 189-190

¹⁷⁵ Schlemmer. O., 1987, *Escritos sobre arte: pintura, teatro, danza*. Ed. Paidós, Barcelona, p. 8.

hombre y el espacio” donde continúa sus estudios escénicos hasta que se produce el despido por mediación nazi en 1933.¹⁷⁶

El director Walter Gropius trató de fomentar la actividad teatral en la escuela, en 1921 a través de Schreyer, pero tras su partida en 1923, el protagonismo en el ámbito teatral paso a ser de Schlemmer hasta 1929. La aportación de OSR en la Bauhaus fue la investigación sobre la expresividad escénica en torno al cuerpo humano, al movimiento y al espacio.

La reivindicación teatral de OSR afecta a puestas en escena y a funciones docentes ya que se esfuerza en encontrar un espacio para la formación escénica.

*El cuerpo constituye para Schlemmer un objeto de estudio prioritario y el principal y más inmediato medio escénico.*¹⁷⁷

OSR establece una relación entre las leyes matemáticas del espacio tridimensional y aquellas leyes inscritas en el cuerpo humano:

Leyes del espacio tridimensional: movimientos mecánicos, definidos por el intelecto.

Leyes del hombre organico: basado en funciones no visibles como el latido del corazón, circulación de la sangre, respiración, actividad cerebral y nerviosa, definidos por el sentimiento.¹⁷⁸

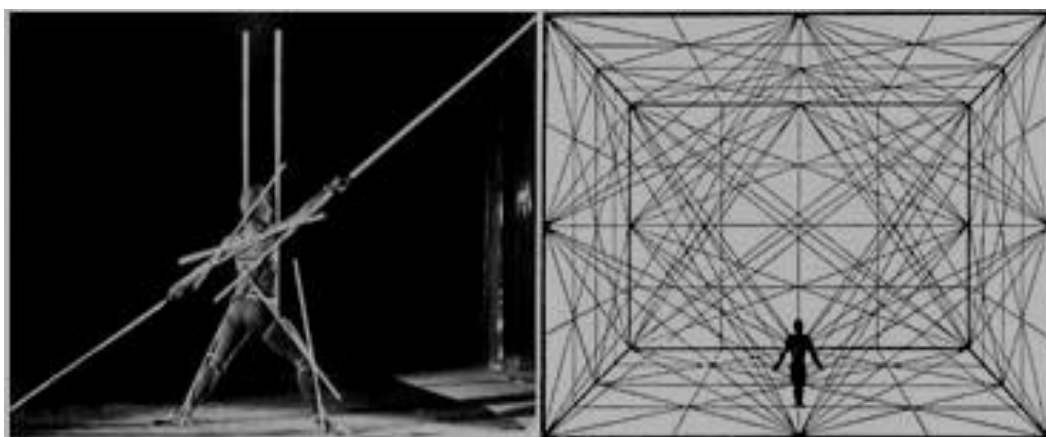


Figura nº 123: Relación hombre - espacio tridimensional

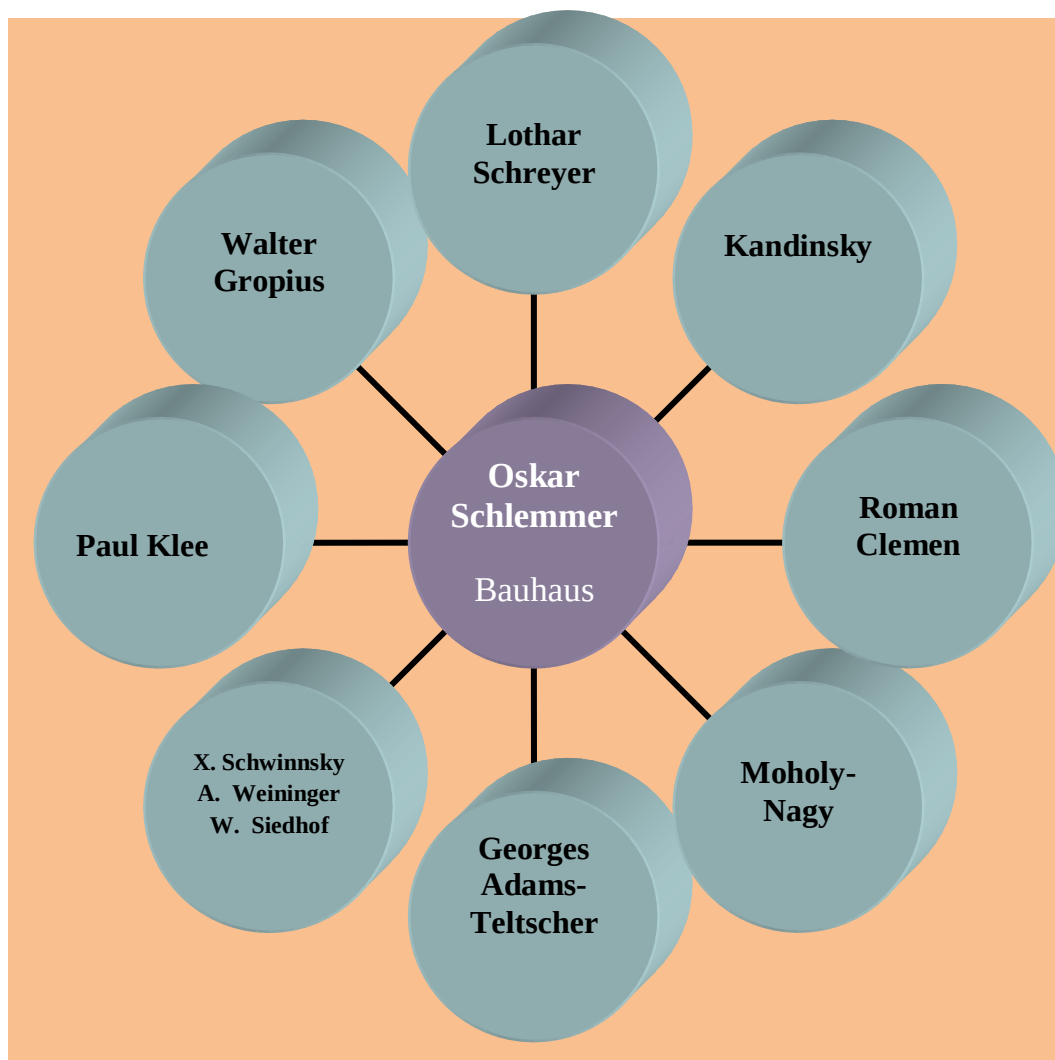
“Y en el interior de la Bauhaus, Schlemmer se inspira en el trabajo actoral del acróbata y en el uso de objetos reales surgido del juego interpretativo del circo.”

179

¹⁷⁶ Schlemmer, O, op. Cit, p. 114.

¹⁷⁷ Brozas, M. P. *El cuerpo en la trayectoria artística y pedagógica de Oscar Schlemmer (1888-1944)* Revista Digital - Buenos Aires - Año 7 - N° 37 - Junio de 2001, p. 1

¹⁷⁸ Schlemmer, O., 1925, *Uomo y figura humana* en Cuadra, I. de, op. Cit., <http://www.geocities.ws/paginatransversal/teatro/mimo.html> 24/02/2014 9:19



Cuadro nº 24: Oskar Schlemmer

Según J. A. Sánchez: " O. S. recuperando la fórmula romántica, declaró que la matemática era su religión, mantuvo la presencia de la figura humana en la escena, pero la búsqueda de la armonía entre el hombre y la naturaleza seguía la vía de la matemática. El actor no quedaba eliminado, pero se restringía a una relación con el espacio matemáticamente diseñada. Tal relación estaba mediada por el uso de un vestuario que impedía el movimiento natural. De este modo entraba lo humano en la partitura y podía ser considerado como un elemento más, tratado con los mismos esquemas compositivos que la luz, la música, el espacio (...).

¹⁷⁹. Saumell, M, op. Cit., p.176

*Pero Schlemmer también habla de la multiplicidad de posibilidades que surgen de la relación del espacio geométrico y el hombre desnudo. Se trataba, en cualquier caso, de investigar las relaciones entre hombre y espacio para constituir un lenguaje escénico autónomo: empezar con el ABC del teatro.*¹⁸⁰

OSR utilizó la geometría de las propias dimensiones corporales en la experimentación sobre las posibilidades geométricas de la interacción entre cuerpo y espacio a través del movimiento.

La forma del cuerpo constituía en sí el primer análisis sobre la expresividad corporal; una mirada de diseños y proporciones que no dejaba de mostrar su perfil pictórico:

“El cuadrado de la caja torácica, el círculo del vientre, el cilindro del cuello, los cilindros de los brazos y de las piernas, las esferas de las articulaciones de los



codos, rodillas, axilas y tobillos, la esfera de la cabeza, de los ojos, el triángulo de la nariz, la línea que une el corazón con el cerebro, la línea que une la cara con el objeto mirado,..”

Octubre de 1915.

Figura nº 124: Ballet triádico

OSR utilizó dos vías de estudio acerca del cuerpo escénico: una la figura humana en el espacio y la otra fue la transformación corporal a través de recursos externos. Su interés en el contexto de la danza iba desde la geometría plana, pasando por la figura semiplástica, a la plástica circular de la figura humana y a la estereometría: Y además la geometría de la superficie del suelo en la que se desarrollaba el baile. Schlemmer se planteó el estudio de la figura humana desde el punto de vista de los cambios posturales simples y las relaciones espaciales que rodeaban las interacciones de varias figuras y el análisis de perspectivas.

¹⁸⁰ Sánchez, J.A., *Dramaturgias de la imagen*, op. Cit., pp. 56 - 57

OSR utilizaba el cuerpo como un elemento de configuración espacial y como un recurso de investigación formal en cada movimiento corporal, incluso la sola presencia era razón suficiente para el estudio escénico.

La transformación del cuerpo humano a partir de su idea de teatro como transmutación se definía teniendo en cuenta tres elementos escénicos, la forma corporal humana junto con otras formas, el espacio variable de la escena y las construcciones que lo integraban: *En este planteamiento las técnicas motrices procedentes de la danza o de la acrobacia son necesarias pero no suficientes;*

A OSR se le ha recriminado no haber puesto suficiente atención en el gesto, como si sus experiencias se resumieran en un conjunto de simples ejercicios destinados a dar a los futuros pintores o arquitectos el sentido del espacio.¹⁸¹

Sin embargo, una de las aspiraciones o utopías del teatro de Schlemmer, tal como él mismo lo define era el *teatro gimnástico, acrobático y equilibrista*, pero además mecánico, automático y eléctrico: *“La acrobacia permite superar parcialmente los obstáculos corporales, pero solamente en la medida de lo orgánico: el hombre serpiente con los miembros quebrados, la geometría aérea y viva de un trapecio, las pirámides de cuerpos, etc. Esta tendencia a liberar al hombre de sus limitaciones y a extender su libertad de movimientos más allá de lo natural, ha traído como consecuencia la sustitución del organismo por la figura artística mecánica: autómatas y marionetas.”*¹⁸²

El cuerpo se convertía en un elemento escénico en combinación con otros elementos formales, materiales y/o mecánicos. La mecanización apareció en la Bauhaus y aparecía en otros teóricos del teatro de la época como Gordon Craig.

*“ la obra debía representarse no con actores, sino con formas mecánicas (...), accionados mecánicamente, funcionando según la música de la fuga.”*¹⁸³

OSR desarrolló el uso del vestuario a partir de leyes de origen físico, con la idea de multiplicar la interacción entre cuerpo, materiales y espacio.

Definió la ley de un espacio prismático teniendo en cuenta el cuerpo y los objetos superpuestos al, la ley del movimiento del cuerpo en el espacio, y sus interacciones con las trayectorias y variaciones espaciales del cuerpo en movimiento. A partir de la transformación corporal mediante el vestuario, OSR

¹⁸¹ Brozas, M. P., 2001, op. Cit., p. 2

¹⁸² Schlemmer, O. (1975) *El teatro del Bauhaus*, Einaudi, Turín; extracto recopilado en Ceballos, E., 1992, *Principios de dirección escénica*, México, Escenología, p. 242.

¹⁸³ Ibid., p. 240.

radicalizó la fusión conceptual entre materias, objetos y elementos espaciales en su aplicación al movimiento humano.¹⁸⁴

Para la transformación del cuerpo humano conforme al traje escénico puede ser fundamentalmente determinante:

- 1. Las leyes del espacio cúbico dado; aquí se transpondrán las formas cúbicas a las formas del cuerpo humano: cabeza, tronco, brazos, piernas, transformadas en figuras cúbico-espaciales. Resultado: arquitectura andante.*
- 2. Las leyes funcionales del cuerpo humano en relación con el espacio; esto implica la tipificación de las formas corporales: la forma ovoidea de la cabeza, la forma de vaso del tronco, la forma de maza de brazos y piernas, la forma esférica de las articulaciones.*
- 3. Las leyes del movimiento del cuerpo humano en el espacio; aquí aparecen las formas de la rotación, la dirección y división del espacio: cono voluta, espiral, disco. Resultado: un organismo técnico.*
- 4. Las formas de expresión metafísicas como simbolización de las partes del cuerpo humano: la forma de estrella de la mano abierta, el signo (infinito) de los brazos cruzados, la forma de cruz de la columna vertebral y los hombros; y aún más: bifrontalidad, multiplicación de los miembros, partición y supresión de las formas. Resultado: desmaterialización¹⁸⁵*

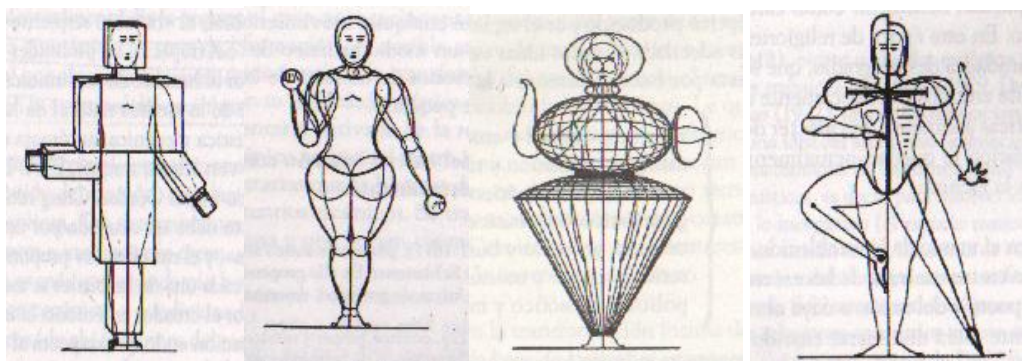


Figura nº 125: La transformación del cuerpo escénico¹⁸⁶

¹⁸⁴ Brozas, M. P., 2001, op. Cit., p. 2.

¹⁸⁵ Sánchez, J. A. Oskar Schlemmer. *Hombre y figura artística*, en *La Escena Moderna*, op. Cit., p. 185-187

¹⁸⁶ Fuente: Ibid., p. 187

IV.3.11. Richard Bolelavsky

Su verdadero nombre era Bolesław Ryszard Szrednicki, nació en Debowa Góra, Polonia, en aquella época parte del Imperio Ruso. Graduado en la Escuela de Oficiales de Caballería de Tver, se formó como actor en el Teatro de Arte de Moscú bajo la batuta de Konstantín Stanislavski y Leopold Sulerzhitsky, familiarizándose allí con el “sistema”.

Durante la Primera Guerra Mundial, Richard Boleslavski (BLY) luchó como teniente de caballería en el ejército zarista hasta la caída del Imperio Ruso. Tras la revolución de 1917 dejó Rusia y se marchó a su nativa Polonia, donde dirigió sus



primeras películas.

Su nombre original era de difícil pronunciación, por lo que adoptó el de Ryszard Bolesławski.

Su film *Cud nad Wisłą* fue una producción semidocumental sobre la Batalla de Varsovia, en la que los polacos obtuvieron la victoria frente a las superiores fuerzas soviéticas durante la guerra polaco-soviética de 1919-1921.

Figura nº 126: Richard Bolelawsky¹⁸⁷

En 1922, BLY actuó en *Die Gezeichneten*, una película muda alemana dirigida por el danés Carl Theodor Dreyer.

En los años 1920 emigró a Nueva York, donde fue conocido como "Richard Boleslavsky", y comenzó a enseñar el sistema de Stanislavski que en Estados Unidos, se conocería como El Método, con otra emigrada, María Ouspenskaya.

En 1923 fundó el “American Laboratory Theatre” (ALT) en Nueva York, contando, entre otros estudiantes, con Lee Strasberg¹⁸⁸, Stella Adler y Harold

¹⁸⁷ Fuente: Wikipedia http://en.wikipedia.org/wiki/Richard_Boleslawski 15/11/2014 7:30

¹⁸⁸ Lee Strasberg principal seguidor del método en EE.UU., que no en Europa, por lo cual no se le dedica un epígrafe en este estudio, impartió sus lecciones en el famoso Actor's Studio a partir de 1949 por invitación de Elia Kazan, y anteriormente entró a formar parte del ALT debido a que un amigo le sugirió que probara en un nuevo grupo teatral que se había establecido en Greenwich Village y que se llamaba American Laboratory Theater (ALT), fundado por Richard Bolelawsky (BKY) y María Ouspenskaya, ambos actores del TAM, que habían permanecido en New York después de volver su compañía a Rusia. Allí encontró una expresión concreta a de las ideas de STY acerca del aprendizaje del actor. Asistió como oyente a la escuela de teatro y fue aceptado.

Clurman, miembros fundadores del *Group Theatre* (1931–1940), el primer conjunto de actores de los Estados Unidos que utilizaron las técnicas de Stanislavski.

Contratado en Hollywood como director cinematográfico, Boleslavski realizó varias películas destacadas con algunas de las más importantes estrellas del momento, hasta su fallecimiento en Hollywood, California, en 1937, poco antes de cumplir los 48 años de edad. Fue enterrado en el Cementerio Calvary de Los Ángeles. BLY había estado casado tres veces, y tenía un hijo, Jan, nacido de la unión con su tercera esposa, Norma.

Por su contribución a la industria cinematográfica, a Boleslavski se le concedió una estrella en el Paseo de la Fama de Hollywood, en el 7021 de Hollywood Boulevard.¹⁸⁹

R. B. dirigió películas en Rusia, Polonia y EE. UU. Destacando *Rasputín y la zarina* (1932), *Los hombres de blanco* (1934) protagonizada por Clark Gable, *El velo pintado* (1934), con Greta Garbo, *Los Miserables* (1935), con Fredric March y Charles Laughton, *El jardín de Alá* (1936), protagonizada por Marlene Dietrich y Charles Boyer, *Pecados de Teodora* (1936), con Irene Dunne y *El último de señora Cheyney* (1937) protagonizada por Joan Crawford y William Powell.¹⁹⁰

R. B. en *la formación del actor, las seis primeras lecciones* trata en cada una de ellas, una parte importante de la interpretación dramática.

Primera lección: Concentración. *La concentración es la cualidad que nos permite dirigir todas nuestras fuerzas espirituales e intelectuales hacia un objeto definido y continuar tanto como uno desee, algunas veces por un tiempo mayor del que puede soportar nuestra fuerza física.*¹⁹¹

Segunda lección: Memoria de la emoción. Tercera lección: Acción dramática.

Cuarta lección: Caracterización. Quinta lección: Observación. Sexta lección: Ritmo.

Las ideas del ALT fueron fundamentales para su posterior trabajo con los actores. Incluso conservaba los apuntes que tomó el primer día de clase con BKY. Pero lo que adquirió, no fue un sistema, sino los últimos descubrimientos sobre la psicología del actor y los diversos modos de aprendizaje de STY. En Hethmon, R. H., 2002 (10ª Ed., 1ª Ed. 1972), *El método del Actor's Studio*, Madrid, Ed. Fundamentos, pp. 20-25.

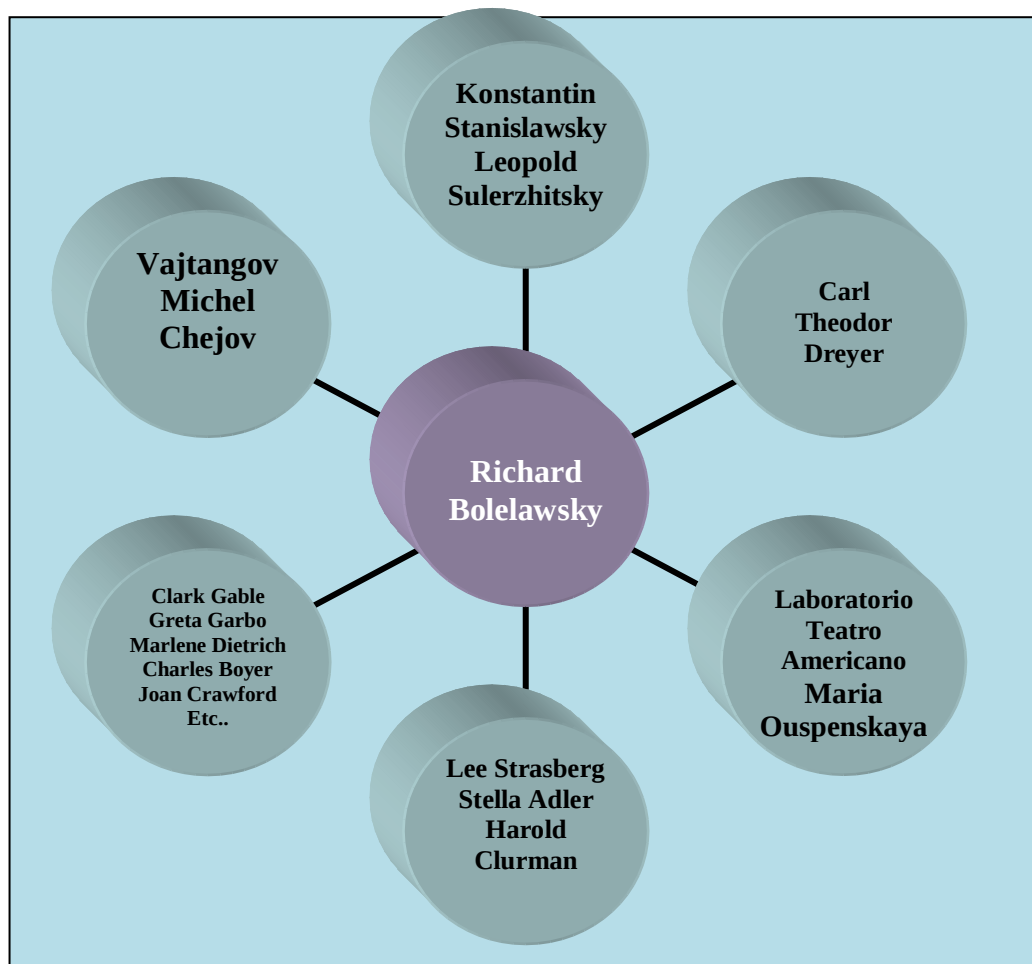
¹⁸⁹ Richard Bolelaewsky http://es.wikipedia.org/wiki/Richard_Boleslawski 18/02/2014 19:30

¹⁹⁰ Richard Bolelaewsky http://es.wikipedia.org/wiki/Richard_Boleslawski 18/02/2014 19:30

¹⁹¹ Boleslavsky, R., 2005, *La formación del actor, Las seis primeras lecciones*, Madrid, García Verdugo, p. 19, también editado por Ed. La avispa. Teoría y técnica teatral.

“J. Dalcroze, me habló mucho de ritmo en la música y en el baile, dos artes en las cuales es el elemento esencial. (..) En el teatro se le sustituye por la palabra mecánica “tempo, que no tiene nada que ver con ritmo. Si Shakespeare hubiera tenido que asignarles sus papeles a los dos, hubiera escrito: Ritmo: El príncipe de las artes. Tempo, su hermano bastardo. (...)”

Llamamos ritmo a los cambios ordenados y medidos de todos los elementos de una obra de arte, siempre que estos cambios estimulen progresivamente la atención del espectador y conduzcan invariablemente al designio del artista.”¹⁹²



Cuadro nº 25: Richard Bolelawsky

BLY concluía al hablar sobre la formación y el entrenamiento corporal del actor:

Talento y técnica. La educación del actor consta de tres partes. La primera es la educación del cuerpo, de toda la estructura física, de cada músculo y fibra.

Una hora y media diaria de los siguientes ejercicios: Gimnasia y gimnasia rítmica, danza clásica e interpretativa, esgrima, toda clase de ejercicios respiratorios, ejercicios de impostación de la voz, dicción, canto, pantomima y

¹⁹² Ibid., pp. 113-114

maquillaje. Una hora y media durante dos años, con una práctica constante después de lo que usted ha adquirido, hará un actor agradable de contemplar. (...) Necesito un actor que tenga una idea clara de la psicología del movimiento, (...), de la expresión de la emoción y de la lógica del sentimiento (...) Necesito un actor que sepa algo de la anatomía del cuerpo humano.¹⁹³

María Osipovna Knebel desveló el éxito del método en EE.UU. en base a la introducción del concepto de memoria emotiva realizada por Bolelawsky en EE. UU., y dejó entrever cierta crítica por su intención de conmover a los principiantes:

*“Las lecciones de Bolelawsky, principalmente su “memoria de la emoción”, cuyos ejercicios buscaban conmover la imaginación de los principiante, antes que adoptar los enfoques de Chéjov o Vajtángoff, que se interesaban por el actor ya realizado y naturalmente imaginativo, codificó “el sistema” en un instrumento fascinante para los jóvenes norteamericanos que carecían de una plena experiencia de la actuación; y así la emoción personal y natural se convirtió en la clave de la preparación y la actuación norteamericana.”*¹⁹⁴

Vagtangof denunció abiertamente su conducta mientras fue actor del Teatro de Arte de Moscú (27/03/1913) en una carta a Sulerzhitsky: *“Bolelavsky no apareció en el ensayo y ni siquiera nos hizo saber que no vendría. (..) Nuestro montaje puede fracasar. Su poco ética actitud (esta no es la primera vez) da al trabajo del estudio el carácter de un espectáculo de aficionados.(...) Transmite a K. S. que las maneras de Bolelawsky en cuanto a su comportamiento en los ensayos, en cuanto a la relación con el trabajo, (..) me irrita no sólo como director (..) Siempre falto de atención, siempre indiferente, siempre falto de seriedad, siempre irrespetuoso con sus compañeros, incluso en los momentos...cuando...hay que dejar aparte las payasadas. (...) Hasta el día de hoy ha faltado 6 veces sin previo aviso. Ha transformado la alegría del trabajo en un auténtico sufrimiento.”*¹⁹⁵

Este comentario de Vajtangof muestra a un BKY con una notable falta de interés por este montaje del Teatro del Arte, tolerado quizá por SKY por sus magníficas dotes como intérprete y director escénico, dirigió entre otros a Michael Chejov en *El hundimiento del “Buena Esperanza”* de Heijermans.

¹⁹³ Ibid., pp. 19 - 24

¹⁹⁴ Knébel, María Osipovna, 2003 (3ª edición), *El último Stanislavsky*, Madrid, Fundamentos, pp. 8-9

¹⁹⁵ Vajtangog, E., *E. Vajtangof, teoría y práctica teatral*, Madrid, ADE, pp. 59-60

IV.3.12. Nikolai Foregger

Director escénico y coreógrafo ruso, (1891-1939) fundador del estudio Mastfor (MASTerskaya FOReggera, traducido del ruso significa Taller de Foregger),



donde presento con éxito una serie de espectáculos entre 1921 y 1923. Foregger desarrollo un método de entrenamiento actoral, denominado *TePhyTrenage*, basado en ejercicios físicos y rítmicos, destinados a la consecución de la mecanización del movimiento actoral, que tuvo su aplicación en las danzas mecánicas.

Figura nº 127: Nikolai Foregger¹⁹⁶

Nikolai Foregger (FRG) inauguró el Masfor en 1921, después de haber conocido a Vladimir Mass en el estudio Teresav, donde ambos trabajaban. Decidieron constituir una compañía que fuera la versión contemporánea del Teatro de las cuatro máscaras.

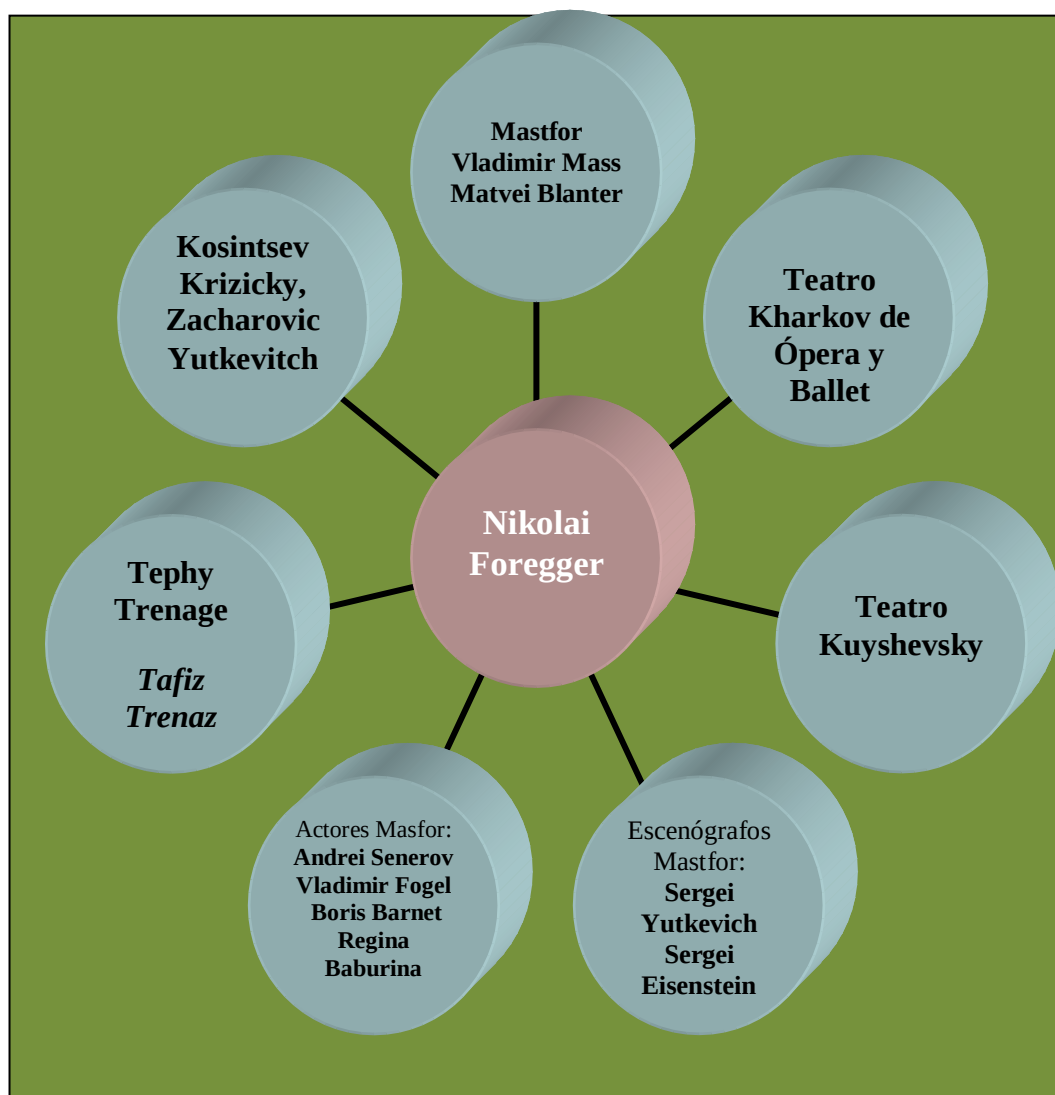
En ese tiempo contaba con una plantilla envidiable: Sergei Yutkevich y Sergei Eisenstein como diseñadores escénicos, Matvei Blanter como músico y Andrei Senerov, Vladimir Fogel, Boris Barnet y Regina Baburina como actores.

Masfort produjo parodias de espectáculos de Nemirovich-Danchenko. También produjo escenificaciones de estilo Music-Hall, con una estructura musical basada en el “tempo americano” y con personajes derivados de una actualización que FRG había realizado de la Commedia dell’arte. Foregger nunca prescindió del texto previo.

El sistema de entrenamiento empleado por FRG, el TephyTrenage (*Tefiz trenaz*), aspiraba a desarrollar el control del propio movimiento corporal, la rapidez de la memoria plástica, la precisión y rapidez de las reacciones, la inventiva y la ingenuidad. El objetivo final era hacer del cuerpo humano una máquina. El trabajo del Masfor concluyo cuando en 1924 se incendió su sede. Las *danzas mecánicas* fueron presentadas por primera vez el 13 de febrero de 1923: los

¹⁹⁶ Fuente: Imágenes Nikolai Foregger. <https://www.google.es/search?q=nikolai+foregger>
11/08/2014 12:34

actores, vestidos con unas ropas que remitían tanto al circo como al espectáculo deportivo, componían algo así como *pirámides humanas* en combinaciones diversas y ejecutaban movimientos inspirados en los elementos de una máquina.

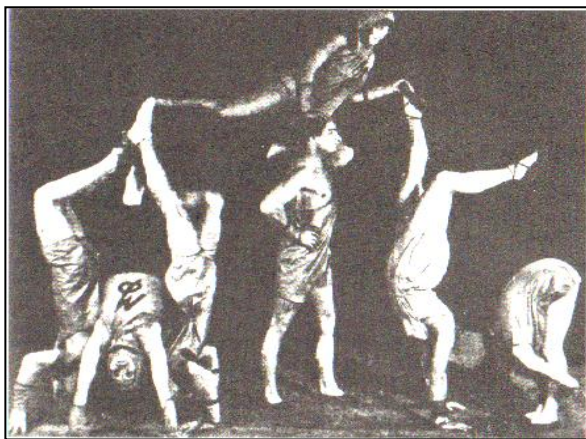


Cuadro nº 26: Nikolai Foregger

Debido a las críticas que había recibido por sus *danzas mecánicas*, acusadas de pornográficas y antisoviéticas, FRG no reabrió su teatro, sino que se trasladó a Petrogrado donde trabajó como director independiente y posteriormente a Moscú donde fue nombrado director artístico del Teatro Kharkov de Ópera y Ballet. En 1934 presentó en Kiev circo, ópera y ballet, y en 1938 asumió la dirección artística del teatro Kuyshevsky hasta su muerte.¹⁹⁷

¹⁹⁷ Sánchez, J. A., op. Cit, p. 340 - 341

La variante de la *danza de la máquina*, *las danzas mecánicas* (1922-23), se llevó a cabo a menudo con el acompañamiento de una orquesta “onomatopéyica”¹⁹⁸, los intérpretes salieron a escena en pantalón negro y camisa blanca, corriendo o



marchando alineados en fila. La performance era sobretodo un número gimnástico, donde los actores construían una pirámide humana a través de saltos acrobáticos. La construcción final recordaba una gran máquina y su engranaje...¹⁹⁹

Figura nº 128: Actores Danzas mecánicas Masfor²⁰⁰

Erica Faccioli escribió una biografía que recorría la teoría intelectual de Foregger, en la cual analizó la teoría estética del autor a través de sus escritos más significativos sobre teatro, la danza, la ópera y el circo.

*“La teoría y la experimentación escénica foreggeriana (...) fue en determinados momentos pasados determinante para la escena teatral soviética”*²⁰¹

El actor de la blusa azul, que se solidarizaba con el público operario, fue el actor polivalente por excelencia: mimo, acróbata, cantante, bailarín, equilibrista, declamador, gimnasta.²⁰²

FRG coincidía con los autores del manifiesto del excentricismo²⁰³ los cuales tomaban como punto de partida para el teatro: el music-hall, el cine, el circo, el café cantante y el boxeo. La fábrica del actor excéntrico de Kosintsev, Krizicky, Zacharovich y Yutkevitch aplicaba a la producción teatral las técnicas interpretativas de los actores y bailarines del teatro de variedades y otros espectáculos basados en el humor y la exhibición física.

¹⁹⁸ Las Danzas mecánicas eran acompañadas por una “orquesta de ruidos” que incluía tambores, arpas judías, vidrios rotos en bolsas que se agitaban, golpes producidos por los objetos metálicos, silbidos y gritos de los propios intérpretes. Ibid. p. 339

¹⁹⁹ Faccioli E., 2007, *Nikolaj Michajlovic Foregger (1892-1939) Dal simbolismo al realismo socialista*, Roma, Bulzoni, p. 153

²⁰⁰ Ibid., p. 277

²⁰¹ Ibid. Contraportada

²⁰² Ibid., p. 187

²⁰³ El manifiesto está recogido en Gili, G. 1978, *Cine y vanguardia en la Unión Soviética. La fábrica del actor excéntrico*, Barcelona, G. Rapisarda ed., pp. 31-48 en Sánchez, J.A., *La escena moderna*, op. Cit., p. 334

*“El circo ha mostrado al actor la importancia del cuerpo en tanto que instrumento, flexible, obediente y expresivo; le ha enseñado sus métodos para superar lo materia.”*²⁰⁴

En 1919 FRG polemizó con Meyerhold sobre la importancia del circo para el teatro. Para MYH la diferencia entre ambos espectáculos era clara: el actor tenía que dominar el ritmo, mientras que el actor de circo tenía que dominar el método. Pero Foregger, aunque reconocía las diferencias insistía en que el actor de teatro necesitaba alcanzar el mismo dominio completo de su cuerpo que poseía el artista de circo, y se lamentaba que todo lo que el actor pretendía, el artista de circo lo conseguía.²⁰⁵

Entre 1922-23, la escuela del Mastfor de Moscú impartió varias enseñanzas: danza contemporánea, acrobacia impartida por G. Cappello, canto, juegos de destreza, boxeo y *cecëtkä*. Nicholai Michajlovic impartía lecciones de técnicas escénicas, donde profundizaba en aspectos relativos a la disposición del movimiento en el espacio y a la partitura plástica: rítmica, acrobacia y gimnasia eran disciplinas incluso de sus propias lecciones.

Cuando FRG instala el Mastfor en Leningrado, las clases de acrobacia eran impartidas por F. F. Knoppe, también había plástica y danza moderna, mientras que Foregger impartía su sistema pedagógico denominado *tefiztrenaz*.

Michajl Pjarn recuerda que el *tefiztrenaz* se componía de cien o doscientos ejercicios dedicados al movimiento de los músculos del cuerpo, subdivididos en partes: manos, pies, pierna, espalda, pecho, brazos, cuello, cabeza.

El entrenamiento se iniciaba en la planta del pie para ascender hasta la cintura y llegar hasta los músculos de los ojos. Foregger organizaba la secuencia de ejercicios haciéndose rodear de sus alumnos, se colocaba en el medio y marcaba la señal con un silbato. Al principio se intentaba que los alumnos adquiriesen conciencia corporal sobre todos los puntos corporales con ejercicios de tensión y distensión de músculos y tendones, a través de acciones sobre las articulaciones. Los ejercicios iban aumentando de dificultad gradualmente, los que no desarrollaban la capacidad de acuerdo al incremento de la complejidad del training volvían a un nivel inferior y formaban un grupo; Pasado un tiempo,

²⁰⁴ Sánchez, J. A., *La escena moderna*, op. Cit, p. 334-335

²⁰⁵ Leach, R. 1993, *Vsebolod Meyerhold*, Cambridge, Cambridge University Press, p. 122. *Revolutionary Theater*, 1994, Londres y Nueva York, Routledge citado por Sánchez, J. A., *ibid.*, p. 335

Foregger diferenciaba a los alumnos con más capacidad y separaba la clase en dos grupos, de forma que cada uno pudiese seguir su progresión de acuerdo a sus propias posibilidades. El primer ejercicio era realizado en grupo, aun si se trataba de movimientos individuales, y en una segunda fase se realizaba un trabajo en pareja o en grupo para trabajar la relación con los compañeros a través del propio movimiento.

Semënova²⁰⁶ recuerda una “tortura” infringida por el maestro a las bailarinas, el cual obligaba a estas a subirse a un armario muy alto que había y a tirarse sobre los brazos de las compañeras. El ejercicio fue inicialmente considerado desagradable (las bailarinas se aterrorizaban si Foregger solicitaba la ejecución del ejercicio) pero luego se dieron cuenta de que era útil para la danza acrobática.²⁰⁷

Aunque el esquema del *Tafiztrenaz* lo constituyen sus dos líneas:

1. Un estudio preciso del cuerpo y de su musculatura.
2. Un trabajo de investigación y potenciación de los factores psico-fisiológicos (el control, los impulsos volitivos, los reflejos, etc.).

En el transcurso del entrenamiento, estas dos partes no se separaban sino que se unían solapadamente creando una concatenación de ejercicios de lo más simple e individual a lo más complejo y grupal.

El carácter de los ejercicios del primer grupo (el trabajo técnico del cuerpo) dependía de las siguientes reglas:

1. La danza contemporánea ponía de relieve toda la riqueza y las cualidades de todo el cuerpo y no sólo a una de sus partes. Con atención particular a la escápula como punto de expresión de una figura emocional. La duración de los ejercicios era de 1 a 4 pulsos.
2. La compleja disposición de las partes del cuerpo (de 4 a 32 pulsos).
3. La vigorosa sustancia de la danza contemporánea. Vitalidad, tensión muscular, empuje, saltos y ejercicios de transporte del compañero.
4. Precisión en la ejecución del carácter y estilo del ejercicio requerido. El trabajo se explicaba siguiendo dos directrices. Ejercicio duro (acentuación) y ejercicio suave (elasticidad corpórea). Cada ejercicio era acentuado según su carácter.

Existen cuatro tipos fundamentales:

- a) Esquema del movimiento. Simplicidad y geometría espacial.

²⁰⁶ Semënova, L. *Čto takoe tefiz trenaz*, en Cepalov A., 2001, *Sud’ba peresmesnika ili nouye stransvija frakassa, El destino del burlador o el nuevo viaje del frakassa*, Charkov, p. 157

²⁰⁷ Faccioli, E., op. Cit., pp. 197-199

- b) Circularidad. Movimiento ondulado, relajamiento de la musculatura.
- c) Movimiento en espiral. Aumento de la marcha espirálica.
- d) Movimiento roto. Angulación y complejidad. Deformación de la estructura, alternancia de tensión y distensión muscular.

Casi todos los ejercicios del primer grupo contenían en sí los elementos del segundo o desarrollaban también el entrenamiento pico-físico.

Por ello el entrenamiento debía estar dirigido a: 1. Controlar el propio movimiento, trabajar la coordinación de las partes del cuerpo. 2. Acelerar la memoria plástica. Atención directa a sí mismo y al compañero (interacción). 3. Coloración emotiva de los ejercicios. 4. Precisión y velocidad en la reacción. Dirección. Movimiento roto. Alternativa arbitraria de la serie de ejercicios. 5. Inventiva. Desarrollo del pensamiento plástico. Conclusiones del ejercicio. Ejecución plástica de una pieza musical.

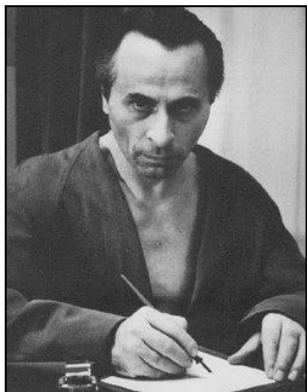
Para el reposo y para regular la respiración se realizaba un desplazamiento lento con inspiraciones y expiraciones rítmicas.

El sistema del *tafiztrenaz* se componía de una serie estructurada de 400 ejercicios de base y otro extenso número de ejercicios que se producían como resultado en seis meses de trabajo según los cuadernos de los alumnos del Proletkut de Moscú. Foregger quiso estructurar el circo ruso para lo cual realizó un programa que denominó *las mil y una noches* gracias al cual el Circo de Kiev obtuvo un modelo: *“El principal defecto del trabajo de nuestro circo es la ausencia de un plano artístico organizativo. Nuestro objetivo principal debe ser la formación del nuevo artista de circo, la organización artística de su trabajo, la presentación de atracciones y de actuaciones circenses de actualidad. Para obtener estos resultados existen dos vías: la primera consiste en la creación de una escuela para la preparación de una juventud circense de acuerdo al modelo de nuestra escuela del arte del ballet, a la cual se accede de pequeño.(...) La segunda vía más cercana y accesible es la organización de un estudio del arte circense, donde los jóvenes que posean una determinada preparación técnica puedan adquirir no solo fines educativos y de entrenamiento, sino sobre todo, aprender a considerar como primario el trabajo práctico...”*²⁰⁸

²⁰⁸ Foregger, N., 1926, *kadr cirkacej*, nº 1, p. 3 en Faccioli, E., op. Cit., p. 261

IV.3.13. Etienne Decroux

Nacido en París el 19 de julio de 1898, Etienne Decroux (EDC) vivió una infancia



marcada por la figura de su padre, un polifacético albañil que lo educó cuidadosamente. Iba cada semana al café concert a ver espectáculos, al circo o a visitar a una familia de escultores italianos. Muy pronto, a los trece años abandono la escuela y se puso a trabajar en múltiples oficios. Muchos de estos trabajos requerían una destreza artesanal y un gran esfuerzo físico.

Figura nº129: Etienne Decroux

"Hay gente de teatro que no ha visto nada de eso. Yo me pregunto, ¿cómo hacen para dirigir una obra de teatro? Esas cosas vistas y que incluso ejecuté, poco a poco se fueron metiendo en la cabeza, bajaron por el antebrazo, llegaron a la punta de los dedos y modificaron mis huellas dactilares".

Posteriormente en la I Guerra mundial se alistó como cuidador durante casi tres años. A su regreso de la guerra, su intención era dedicarse a la política, y con objeto de mejorar su dicción y su prestancia como orador, ingreso como alumno en la Escuela de Vieux Colombier en 1923.

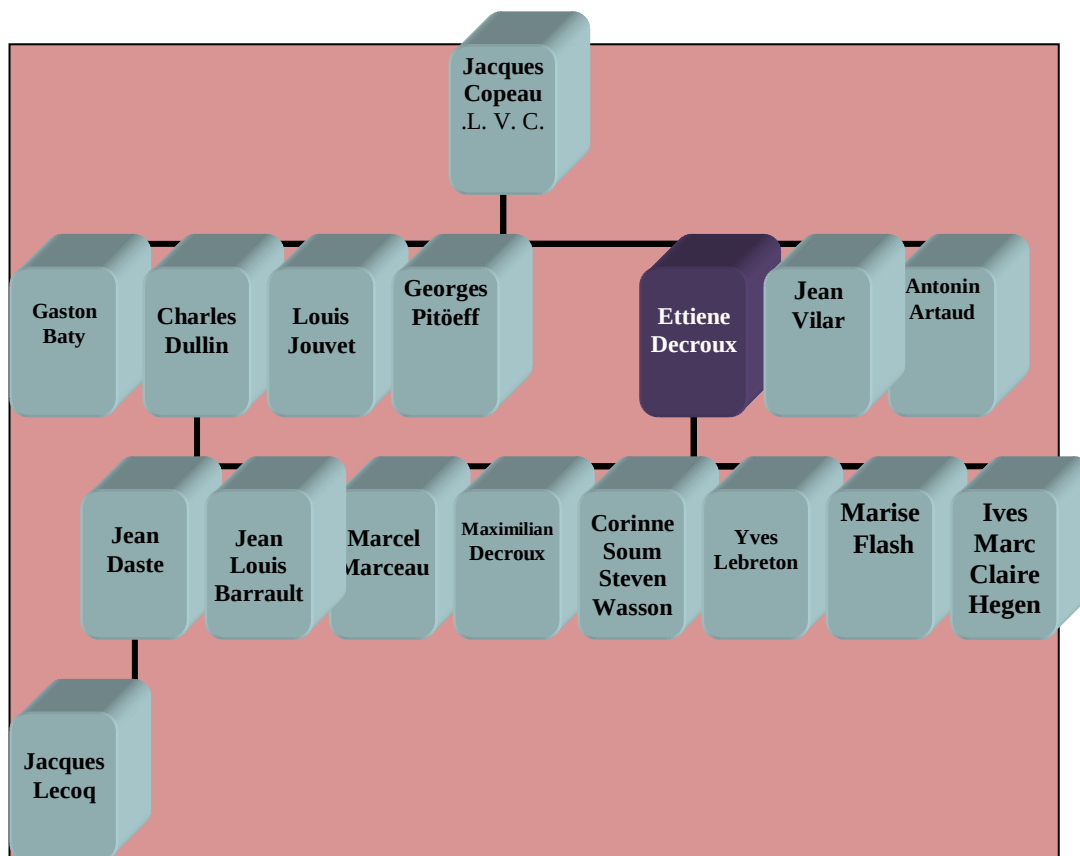
Al Año siguiente Copeau cerró la escuela y fue seleccionado para trasladarse a Borgoña. Los ejercicios de máscara neutra de Copeau fueron la semilla que DCR hizo crecer como Mimo corporal: *"Copeau es el verdadero padre del mimo que se llama corporal; y yo hice crecer el niño"* ²⁰⁹,

Al cabo de un año, el grupo se disolvió y volvió a París a trabajar como actor. En 1925 ingreso en el Théâtre de L'Atelier de Charles Dullin, bajo cuya dirección participó en numerosas obras y presentó su primera pieza en 1931 junto a su mujer: *La vida primitiva*. Ese mismo año creó su propia compañía Une graine, un colectivo anticapitalista y durante siete años representó obras para organizaciones izquierdistas basadas en el movimiento y el tratamiento coral de la escena.

Coincidió con Jean Louis Barrault en el Atelier y encontró en él a su primer discípulo y al mismo tiempo colaborador, cuyo trabajo conjunto durante dos años obtuvo un desarrollo expresivo del cuerpo y consiguió depurar el mimo. Dullin

²⁰⁹ Leabhart, T, 2007, *Etienne Decroux*, London /New York, Routledge, p. 44.

diría de ellos que habían alcanzado la perfección técnica de los actores japoneses del Teatro Noh y del kabuki. Después Barrault abandonó la compañía de Decroux y DCR continuó sus investigaciones en solitario. En teatro trabajó a las órdenes de Baty, Jouvett, Dullin o Artaud y su mayor éxito lo consiguió en *L'Extravagant Captain Smith* de Jean Blanchon en 1938.²¹⁰



Cuadro nº 27: Etienne Decroux

DCR está considerado el padre del mimo moderno, comenzó sus estudios teatrales en el Théâtre du Vieux-Colombier, fundado en 1913 por su primer maestro, Jacques Copeau, donde vivió la experiencia que le hizo convertirse en un hombre de teatro.²¹¹

Cuando Le Vieux Colombier cierra sus puertas, prosiguió su investigación y sus enseñanzas en el Atelier de Charles Dullin, donde definió las líneas maestras de su nuevo lenguaje teatral. Allí trabajó durante dos años con Jean Louis Barrault creando varias piezas de mimo corporal.

²¹⁰ Ruíz, B., op. Cit., pp. 234-236

²¹¹ Decroux É., 1963, *Paroles sur le mime*, p. 18 en Decroux É., 2003, *Mime corporel*, St. Jean de Vedas, Montpellier, Entretemps Ed., p. 245

Durante estos años, muy intensos en el plano profesional, realizó una brillante



carrera de actor tanto en el teatro como en el cine. Barrault y Decroux coincidieron en 1945 en *Les enfants du paradis* interpretando precisamente a dos actores, Anselme Deburau y su hijo, el famoso mimo Jean-gaspard Deburau, el Pierrot del Théâtre des Funambules de París.

Figura nº 130: Les enfants du Paradis ²¹²

Su labor creativa e investigadora continuó hasta que en 1949 pudo dedicarse exclusivamente a la enseñanza e investigación del mimo.

Por su escuela ya había pasado Marcel Marceau, entre otros.

Entre 1958-62 es invitado a dar varias conferencias en los EEUU en universidades y da clases en el Actor's studio de Strasberg y en la escuela de Piscator en New York.

En 1963 publica *Paroles sur le mime* donde recogió toda la filosofía e historia de su investigación del mimo corporal y se instaló en la casa construida por su propio padre en Bolougne-Billancourt donde dio clases hasta finales de los 80 a estudiantes venidos de todo el mundo con una pasión y un rigor que aún recuerdan muchos de sus discípulos. En 1969 fue invitado al ISTA dirigido por E. Barba.

DCR. Fue el maestro de Jean-Louis Barrault, Marcel Marceau, Thomas Leabhart, Yves Marc, Claire Hegen, Steven Wasson, Anne Dennis, Daniel Stein, María Casares, Gerard Depardieu, Jessica Lange, Roberto Escobar entre muchos otros.

Según Eugenio Barba, Decroux ha sido siempre superado en reconocimiento por sus alumnos. Falleció en Billancourt el 12 de marzo de 1991.

Decroux adoptó al caballito de mar como logo porque es todo torso. Ni brazos, ni piernas. La articulación del torso, de la columna vertebral es la esencia del mimo corporal. ²¹³

DCR después de la visita de Gordon Craig a su escuela puso de manifiesto la conexión e influencia de la supermarioneta en su visión del mimo corporal: “Por

²¹² Fuente: http://www.revistadeartes.com.ar/xxix_teatro_etienne-decroux.html 15/11/2014 7:53

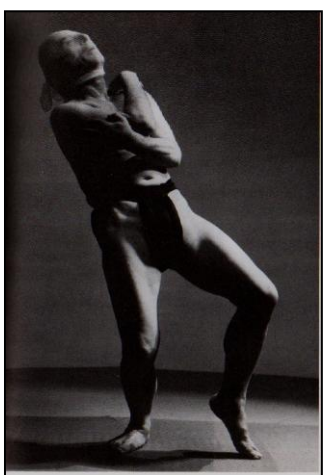
²¹³ Jiménez, J., 2008, *La militancia de un actor* http://www.circomelies.com/2008_12_01_archive.html 09/11/2008 14:09

*mi parte deseo el nacimiento de ese actor de madera. Visualizó a esta marioneta físicamente grande, suscitando por el aspecto y la actuación, un sentimiento de gravedad y no de condescendencia. La marioneta a que aspira nuestro sueño no debe hacer reír, ni conmover como lo hacen los juguetes de un niño pequeño. Debe inspirar terror y piedad, y desde ahí elevarse hasta el sueño”.*²¹⁴

DCR explica: “El actor debe cambiar su estatua dentro de su esfera transparente de vidrio tanto como el cielo cambia de forma y color”

Para Decroux el espacio corpóreo tiene dos dimensiones:

Una geometría corpórea o articulación del espacio intercorporal y una geometría móvil o articulación de la acción en un espacio tridimensional. El cuerpo responde



a una concepción geométrica, y al mismo tiempo a una concepción dinámica donde el sujeto está en constante resistencia al antagonismo espacial según la teoría de los contrapesos.

La mima, dice Decroux, es la representación del pensamiento a través del movimiento del cuerpo. La mima es la manera de hacer a través de la forma. La manera es más importante que la acción, porque la manera expresa la cualidad del pensamiento.

Figura 131. Méditation Etienne Decroux²¹⁵

Los fundamentos filosóficos-técnicos son Acción y gravedad física y Acción y pensamiento. Toda acción física supone otra fuerza contraria que la resiste (el contrapeso). Todo pesa. La acción es una constante lucha contra la gravedad física del cuerpo y las cosas.

Teoría de los contrapesos: El contrapeso es una compensación muscular que permite al cuerpo encontrar su equilibrio cuando se desplaza con su peso o se enfrenta a una fuerza en oposición. A menudo ese contrapeso natural es ejercido voluntariamente, dando así al gesto una fuerza evocadora.

Según DCR el contrapeso se encuentra en todos los niveles de la realidad:

²¹⁴ Decroux, E., 1948 en Quadra, Igor de, op. Cit.

<http://www.geocities.ws/paginatransversal/teatro/mimo.html> 15/11/2014 8:13

²¹⁵ Fotografía: Étienne Bertrand Weill. 1957 en Decroux, E., op. Cit., p.49

Acción y pensamiento: Para DCR se basa en la actitud como lugar y momento del pensamiento. Esta actitud se traduce físicamente en cierta forma y calidad rítmica del movimiento.

Forma: DCR somete lo corporal a un espíritu geométrico, inspirado en la máquina y la escultura tridimensional del cuerpo:

“La maquina se me presenta como la encarnación de la geometría móvil. Es lo regular que nos canta las alabanzas de lo irregular. Es necesario, en resumen, moverse mecánicamente. No hacerlo siempre, porque no hay nada que se tenga que hacer siempre, pero poder hacerlo.”

A partir de los años 40, DCR va dando mayor importancia a la línea curva y posteriormente, en los años 60, a la exploración de las tres dimensiones y a la abstracción en el movimiento.

Ritmo: Los ritmos dinámicos se caracterizan por su carácter de ruptura, suspensión, interrupción y contradicción en el movimiento continuo, asemejándose al reflujo rítmico en el proceso mismo de pensamiento.

La relación entre pensar y acción es de tipo doble en Decroux:

a. Pensar ligado a una acción física concreta: b. Pensar como acción física abstracta: Situando el pensar en el cuerpo mismo del actor y haciendo de los



elementos del cuerpo metáfora del pensar. Decroux abre así la puerta hacia un gesto dramático abstracto. Esta es quizás la intuición más original de Decroux y la ruptura definitiva con la tradición del mimo como ilusionismo de objetos.

Figura nº 132: La fábrica de E.L deportistas.²¹⁶

El trabajo físico del actor: En el caso de la mima corporal, se puede hablar del uso de la máscara en el trabajo del actor como herramienta para llegar a ese nuevo cuerpo ficticio, a través de la organicidad y precisión corporal. Decroux decapita al actor cubriendo o anulando el rostro. El trabajo del actor a través de una acción consciente tiene dos niveles de articulación:

²¹⁶ Etienne Decroux Foto: Bertrand Weill

1ª articulación: Nivel de sintaxis corpórea. Corresponde a la reducción y articulación del cuerpo sobre los elementos biomecánicos implicados en la precisión y organicidad de la articulación del cuerpo.

2ª articulación: Semántica de la acción. Corresponde a los principios de montaje de la acción escénica a través de la composición consciente de acciones mínimas.

Estilos de juego del actor: Dentro de la semántica de la acción del actor, Decroux distingue distintos estilos de juego, que organiza de acuerdo al trabajo-esfuerzo, y distingue cuatro arquetipos de acción dramática:

Homme de sport: Representa el esfuerzo físico manual pesado. Intercorporalmente podemos hablar del uso de grandes contrapesos donde todos los órganos del cuerpo están obligados a actuar en armonía para realizar el trabajo.
Homme de salón: Es el universo de las acciones pequeñas. Aquí el esfuerzo es mínimo por lo que se pueden multiplicar las actividades simultáneas. Elegancia, autocotrol. Los contrapesos se caracterizan por su pequeñez.

El homme de songe y la estatuaria móvil corresponden a un trabajo/esfuerzo abstraído de las cosas en el mundo y transpuestas al mismo cuerpo.

Homme de songe: Corresponde a la acción física desprovista de su resistencia o peso, parecida a la causalidad de las nubes donde la causa y efecto se funden.

Estatuaria móvil: Es el resultado de la integración de articulación, dinamorritmo y contrapeso. Responde al ideal decrouxiano de lograr que el movimiento corporal represente el proceso del pensamiento a través de un cuerpo que esculpe el espacio de manera tridimensional.

E. Decroux definió una gramática del cuerpo del actor inspirado en G. Craig y J. Copeau, para que sirviera como entrenamiento del actor y soporte de estéticas. La gramática y poética corpórea decrouxiana permite una doble interpretación:

1ª) Propone una poética de representación antinaturalista de la acción humana desde una concepción limitativa del uso del cuerpo, modelada por el canon clásico y basada en un concepto escultórico del actor.

2ª) Su gramática definió bases pre-expresivas físicas del actor comparables a técnicas asiáticas, otorgando al actor una herramienta concreta para explorar el cuerpo escénico como elemento dramático y signo escénico real.²¹⁷

²¹⁷ Cuadra, I. de, op. Cit. <http://www.geocities.ws/paginatransversal/teatro/mimo.html> 13:33 01/04 2014

E. D. utilizó la acrobacia en los entrenamientos de sus actores: *“Que dificultades encontré, os voy a contar una situación que me pasó, que era muy, muy difícil. Era a su vez peligroso. Hay en acrobacia una cosa que los acróbatas llaman “la corbeta”, porque puede ser que el cuerpo llegue a hacer una curva. Os voy a decir en qué consiste: Fijas un punto, te propones saltar, entonces saltas desde parado y llegas con las manos al sitio exacto donde estaban los pies. Es muy difícil. Una vez que he hecho “la corbeta” la he continuado con una voltereta hacia delante y me he vuelto a levantar. Tal es así que tenía la impresión que me había tirado de cabeza en el agua y me hubiese encontrado nadando a braza.”*²¹⁸

El significado del planteamiento radical de E. Decroux era que el Mimo corporal no nace de la exigencia de crear la técnica del Mimo, sino de la necesidad teatral de crear un actor que sepa adecuar eficazmente su función de principal creador del teatro. El mimo corporal nace como necesidad de paliar la falta de conocimiento anatómico y conciencia corporal del actor, su instrumento expresivo fundamental, lo que impedía que el teatro se convirtiese en el arte del actor.²¹⁹

Marcel Marceau, uno de sus alumnos más notables, se distanció de él buscando un mimo ilusionista, más próximo al estilo narrativo de Chaplin, lo que se hace evidente en su famoso personaje Bip.

Entre 1945 y 1969 Marise Flash fue la estrecha colaboradora de DCR. Posteriormente entre 1964 y 1969 tras la estancia en EE.UU., el alumno más destacado fue Yves Lebreton, y desarrollo su propia concepción del mimo abstracto, primero con el grupo Studio 2 con sede en el Odin Theater y posteriormente de forma independiente. Tras Lebreton, aparece Thomas Leabhart, alumno norteamericano de 1968 a 1972, cuya labor divulgativa ha sido la más importante ya que de sus manos han salido los pocos libros que existen dedicados al maestro. En la actualidad continua su labor pedagógica en el Pomona College de L.A., el ISTA de Eugenio Barba y en la revista *The Mime Journal*.

En su último período aparecen otros alumnos como Claire Hegen e Ives Mark que fundaron la compañía Théâtre du mouvement en 1975 y Corinne Soum y Steve Wasson que crearon el Theatre de l'Ange.²²⁰

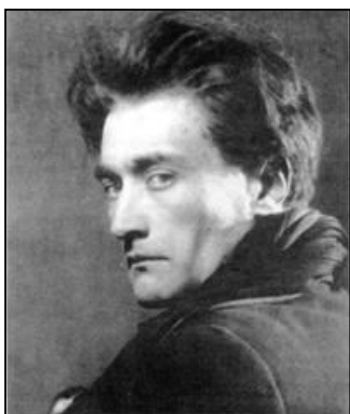
²¹⁸ Textos recogidos en *Mime corporel* Thomas Leabhart, Claire Hegen e Ives Mark en su entrevista imaginaria o “dichos” de Etienne Decroux hablando de la vía primitiva en Decroux, E., op. Cit., p.74

²¹⁹ Aprea, L. op. Cit. en Garre, S.- Pascual, I., op. Cit., p. 40

²²⁰ Ruíz, B., op. Cit., pp.259-260

IV.3.14. Antonin Artaud

Antonin Artaud (ATD) (1896 – 1948), poeta y ensayista francés. Vinculado durante años al movimiento surrealista, formuló una de las propuestas escénicas más radicales e influyentes del siglo XX en su libro *el teatro y su doble* (1938), y a pesar de incluir algunos principios del surrealismo, sufrió la condena de Breton. Su infancia y adolescencia en Marsella estuvieron marcadas por sucesivas enfermedades y crisis nerviosas. Tras dos años de internamiento en una clínica psiquiátrica en Suiza llegó a París en 1920, donde colaboró con el Théâtre de l'Oeuvre en 1921, aunque fue con Charles Dullin con quien se inició como actor y decorador. En 1922 diseñó la escenografía de *La vida es sueño* e interpretó el



papel del rey Basilio, y al año siguiente intervino en *Huon de Bordeaux*. Contratado en la Comédie des Champs-Élysées, pasó a formar parte de la compañía de Pitoëff, actuando en *La petite Baraque* y en *Lilion*. A partir de 1926 trabajó como actor de cine, destacando sus interpretaciones en *Napoleón* (1924) y *la pasión de Juana de Arco* (1928) y *La ópera de la perra gorda* (1930).

Figura nº 133: Antonin Artaud

En 1925 se adhirió al movimiento Surrealista, con el que colaboró hasta ser expulsado por Breton en 1927, a consecuencia de la fundación del Théâtre Alfred Jarry. El objetivo de ATD era crear un teatro puro, un “espectáculo integral”. Presentaron cuatro espectáculos y realizaron ocho representaciones. En 1931 descubrió en la exposición Colonial de París el teatro Balinés, lo que influyó en su reflexión sobre el teatro en 1932 y 1933 con sus *Manifiestos del teatro de la crueldad* publicados en 1938 en *el Teatro y su doble*. Su único trabajo escénico posterior fue *Los Cenci* en 1935 que fue un fracaso, ya que *la Conquista de México* (1933) no llegó a realizarse. En 1936 viajó a México, donde pronunció alguna conferencia y visitó a los indios Tarahumaras, experiencia que relató al año siguiente en la *Nouvelle Revue Francaise*. Al regresar de un viaje a Irlanda fue ingresado en una institución psiquiátrica de la que no salió hasta 1946. En ese manicomio de Rodez, escribió numerosos textos que fueron publicados posteriormente. En 1947 dio una conferencia en el Théâtre Vieux Colombier y

recitó un programa de radio prohibido *Para acabar con el juicio de Dios* que fue el último de sus escándalos.²²¹

El concepto del cuerpo en ATD se basa en que: “*La cuestión del cuerpo es la cuestión de ser dos, la conciencia y el cuerpo, haber sido uno, y tener la nostalgia de volver a serlo. (..) La Cuestión del Cuerpo como la Conciencia del Sujeto puede tener una relación con el cuerpo que le permita adherirse a disponer de él en su totalidad, y por lo tanto hacer el Cuerpo propio. En el fondo, el problema del propio cuerpo es un problema de libertad de la conciencia.*”²²²

ATD habla sobre la inversión del sentido en determinados bailes de salón a efectos de liberar de automatismos el cuerpo:

“*Una vez que has creado un cuerpo sin órganos, entonces le has librado de todo su automatismo y vuelve a su verdadera libertad. Entonces, Ud. vuelve a aprender a bailar a la inversa como en el delirio del baile de la gaita y esta inversión le hará hallar su verdadero lugar.*”²²³

ATD hablando sobre la puesta en escena y la metafísica deja claro la importancia del lenguaje corporal: “*Afirmo que la escena es un lugar físico y concreto que exige ser ocupado, y que se le permita hablar su propio lenguaje concreto....destinado a los sentidos, e independiente de la palabra, (...) Me parece más urgente determinar que es ese lenguaje físico, ese lenguaje material y sólido que diferenciaría al teatro de la palabra. (..) Ese lenguaje creado para los sentidos debe ocuparse ante todo de satisfacerlos. (..) Y esto permite la sustitución de la poesía del lenguaje por una poesía en el espacio. Esa poesía, muy difícil y compleja, asume múltiples aspectos,..., como música, danza, plástica, pantomima, mímica, gesticulación, (...) Por pantomima auténtica entiendo la pantomima directa, donde los gestos en vez de representar palabras o frases, representan ideas, (...).*”²²⁴ . Y al hablar del ritmo de los movimientos dentro del espectáculo: “*En todo espectáculo habrá (...), ritmo físico de los movimientos cuyo crescendo o decrescendo armonizarán exactamente con la pulsación de movimientos (...)*”²²⁵

²²¹ Sánchez, J. A., *La Escena Moderna*, op. Cit., pp. 207-208

²²² Ruffini, F., 2009, Craig, Grotowsky, Artaud, *Teatro in stato d'invenzione*, Roma – Bari, Editori Laterza, p. 138

²²³ Ibid. p. 153

²²⁴ Artaud, A., 1990, *El teatro y su doble*, Barcelona, Edhasa, pp. 41 -43

²²⁵ Sánchez, J. A., op. Cit., p. 202

Hablando del teatro balinés resalta la técnica gestual y los juegos expresivos de sus actores: *“una de las razones de nuestro placer ante este espectáculo sin fallas reside justamente en el uso que hacen los actores en un instante determinado de una precisa cantidad de gestos específicos, de mímicas bien ensayadas, y principalmente en el tono espiritual dominante, en el estudio profundo y sutil que ha presidido la elaboración de estos juegos de expresiones...”*²²⁶

Y establece su propuesta de teatro de la crueldad: *“Propongo pues un teatro donde violentas imágenes físicas quebranten e hipnoticen la sensibilidad del espectador (...) Un teatro que induzca al trance, como inducen al trance las danzas de los derviches y de los aisaguas.”*²²⁷

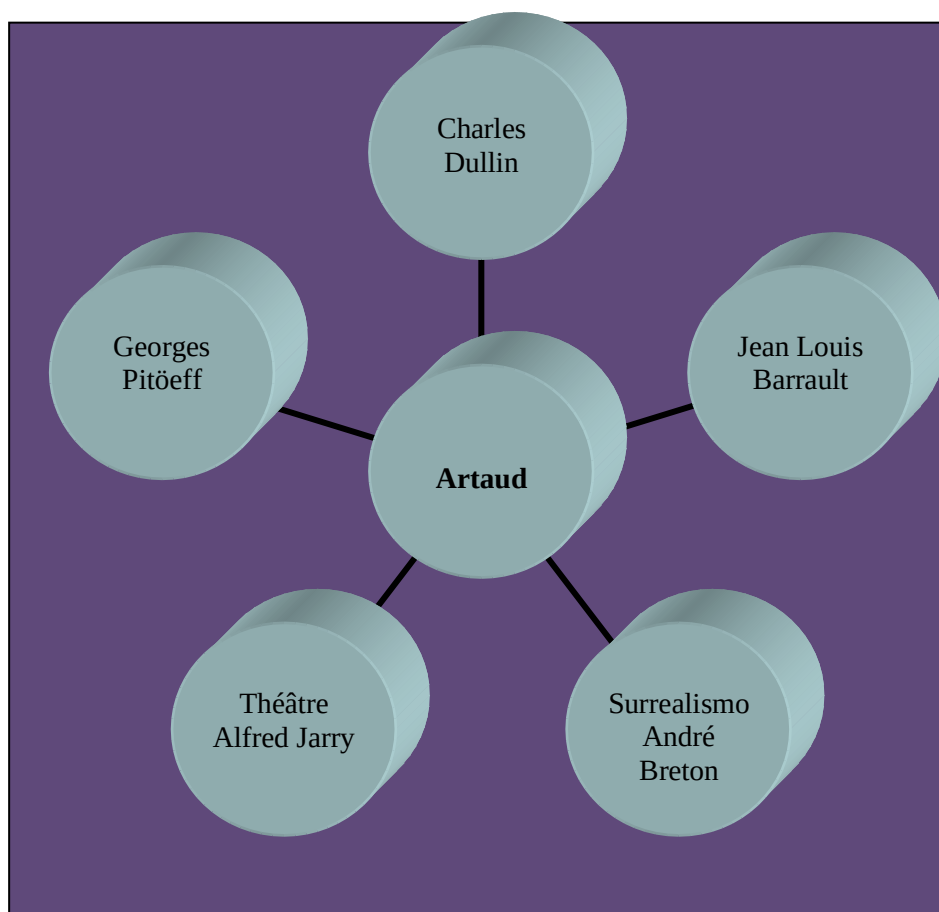


Figura nº 28: Artaud

“Podemos resucitar una idea del espectáculo total, donde el teatro recobre del cine, del music-hall, del circo y de la vida misma lo que fue suyo. (...) No podemos

²²⁶ Artaud, op. Cit., pp. 48 -49, 58, 60

²²⁷ Ibid, p. 93

seguir prostituyendo la idea del teatro, que tiene un único valor: su relación atroz y mágica con la realidad y el peligro. “²²⁸

Artaud fue totalmente consciente del paralelismo existente entre los esfuerzos de un hombre que trabaja con su cuerpo y su proceso psíquico. Sabía que el cuerpo posee un centro que decide las reacciones de un atleta y las de un actor que trata de reproducir los esfuerzos psíquicos a través del cuerpo. Pero desde el punto de vista práctico el análisis de sus principios muestra que conducen a estereotipos: un tipo de movimiento concreto para exteriorizar un tipo concreto de emoción.²²⁹

Artaud estudió profundamente dos mecanismos físicos como motores afectivos: por un lado la respiración, inspirándose en la práctica de la cábala y, por otro lado, una serie de puntos corporales que le servían de trampolín para la emanación de sentimientos. Para obtener una imagen del tipo de interpretación que perseguía ATD debemos recurrir a las interpretaciones que él mismo realizaba o dirigía. Charles Dullin describe la aparición de Artaud en *Monsieur Pygmalion* que tuvo lugar en el teatro de L'Atelier de Charles Dullin: “*Cada vez que Artaud tenía que moverse ponía tensos los músculos, arqueaba el cuerpo, y su pálido rostro se endurecía, con los ojos llameantes; zigzagueaba, estirando brazos y piernas y haciendo enormes arabescos en el aire*”.²³⁰

Muchos directores y compañías han conectado su trabajo con el Teatro de la crueldad de Artaud. En EE.UU. encontramos al director Richard Foreman²³¹ o el Living Theatre²³², en Inglaterra se refleja en un período de Peter Brook²³³, en Polonia con el Teatro pobre de Grotowsky, en España con el Teatro Pánico de Fernando Arrabal,²³⁴ y en Francia con Arianne Mnouchkine y el Théâtre du Soleil.²³⁵

²²⁸ Ibid. p. 97

²²⁹ Grotowsky, J. 1987 (14ª Ed.), *hacia un teatro pobre*, Madrid, Siglo XXI, p. 175

²³⁰ Innes, Ch., 1981, *El teatro sagrado, El ritual y la vanguardia*, Mexico D.F., Fondo de cultura económica, p. 104 en Ruíz, B., 2008, *El arte del actor en el siglo XX*, Bilbao, Artezblai, p.306

²³¹ Richard Foreman (1937 -) Dramaturgo, director y teórico teatral Newyorkino que fundó en 1968 el Ontologycal – Histeric Theatre. En Ruíz, B., op. Cit, p. 307

²³² Julian Beck y Judith Malina tuvieron acceso en 1968 a *El Teatro y su doble* a través de un manuscrito que aún no se había publicado, y cuya nueva concepción escénica aplicaron en *The Connection* (1959), especialmente en *The Brig* (1964) y de forma evidente con *Mysteries and smaller Pieces* (1964). En Ibid., pp. 312-313

²³³ El *Marat/Sade* de Petre Weiss dirigido por Peter Brook está considerada por muchos como la mejor aproximación escénica a los planteamientos artísticos de Artaud. En Ibid. p. 310

²³⁴ Ibid., pp. 307-313

²³⁵ la influencia de Artaud es significativa en Arianne Mnouchkine por su focalización en el trabajo físico del actor más que en el textual y por la estética oriental de las puestas en escena del

IV.3.15. Michel Chejov

Michael Chejov (MCH) fue uno de los más extraordinarios maestros del siglo XX. Tenía la capacidad de atraer a los más grandes creadores teatrales y cinematográficos de Europa y América, desde Yevgeni Vajtangof y Max Reinhardt hasta actores de renombre en Broadway y Hollywood, como Stella Adler y Gregory Peck. Marilyn Monroe dijo en una ocasión que MCH había sido la influencia espiritual más poderosa de su vida, después de Abraham Lincoln. Yul Brynner confesó que MCH le abrió todas las puertas del Arte teatral.



Figura nº 134: Michel Chejov²³⁶

Durante los años veinte y treinta Stanislavsky (ST) solía referirse a MCH como “su más brillante alumno”. Como sobrino del dramaturgo Anton Chejov, tuvo que hacer frente a acusaciones de nepotismo en el teatro. Sufrió alcoholismo crónico, heredado de su padre, filósofo e inventor fallido. Nacido en San Petersburgo el 16 de Agosto de 1891, fue bautizado como Mijail Alexandrovich, y mostró un temperamento salvaje y apasionado desde su infancia; animado por una niñera de origen rural, organizaba todo tipo de juegos teatrales y caracterización de personajes desde su infancia.

En 1907 entró en la escuela de arte dramático de Alexei Suvorin, donde se distinguió en los papeles cómicos, En 1909 interpretó el papel protagonista en *el zar Fiódor Ivánovich*, de Alexei Tolstoi²³⁷ ante el zar Nicolás II.²³⁸

Con veintiún años era ya un renombrado actor del prestigioso Teatro Maly. Stanislavsky se interesó por él y lo invitó a participar en una prueba, y pese a una

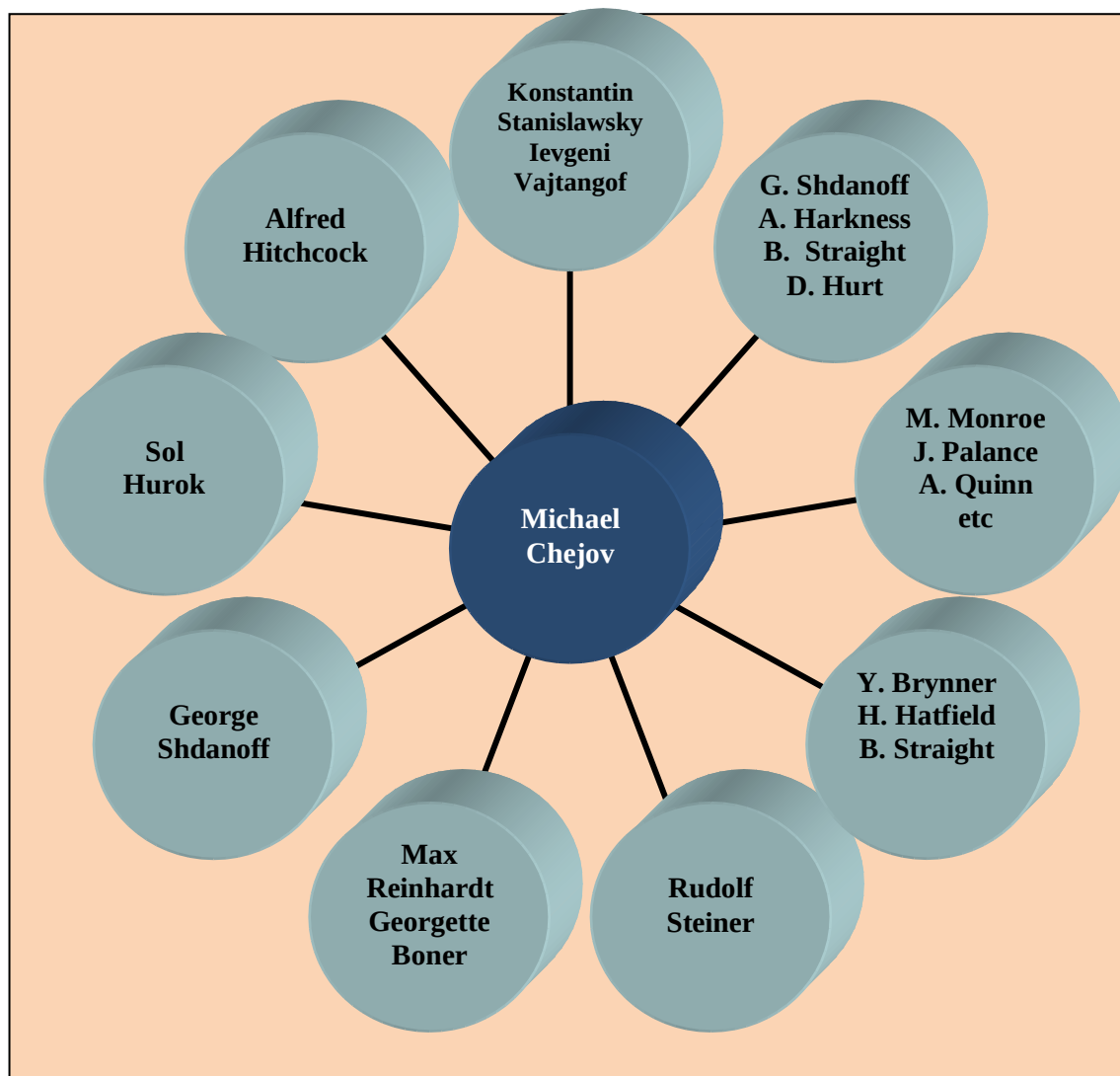
Théâtre du Soleil. En Kiernander, A. 1993, *Ariane Mnouchkine and the theatre du Soleil*. Cambridge, Cambridge University Press., Introduction, p. 1- 10

²³⁶ <http://www.google.es/imgres?imgurl=> 03/02/2013 15:07

²³⁷ Alekséi Konstantínovich Tolstói . El Conde Alekséi Tolstói, conocido poeta y dramaturgo ruso, nació el 24 de agosto (5 de septiembre) de 1817 en San Petersburgo. Su madre Anna Alekséevna Peróvskaya se casó en 1816 con el anciano Conde Konstantín Petróvich Tolstói, hermano del conocido pintor-medallista Fiódor Tolstói. En Aleksei Tolstoi, Wikipedia, http://es.wikipedia.org/wiki/Aleks%C3%A9i_Konstant%C3%ADnovich_Tolst%C3%B3i

²³⁸ Entre bastidores, el zar preguntó al joven Chejov cómo se pegaba la nariz postiza, y sin querer Chejov manchó el guante del zar, por lo que aquella noche varios de los actores soñaron con asesinar a Chejov, en Chejov, M., 1999, *Sobre la técnica de actuación*, Barcelona, Alba, p. 13

exasperante declamación, fue aceptado en el Primer Estudio del Teatro del Arte de Moscú (TAM), bajo la tutela del director armenio Yevgeni Vajtangof.



Cuadro nº 29: Michel Chejov

Su relación personal y profesional con Vajtangof estaba repleta de rivalidades a menudo en forma de bromas, que desembocaban a veces en violencia.²³⁹

Durante la temporada 1912 – 1913 representó papeles de figurante, participando incluso en el *Hamlet* de Gordon Craig. Durante una representación de *El enfermo imaginario* de Molière, Stanislavsky reprendió al joven Chejov por divertirse demasiado con el papel., MCH tuvo problemas con su maestro desde el principio,

²³⁹ En una gira en 1915, ambos compartían una habitación y crearon un juego “El mono entrenado”, en el que a cada uno le tocaba cada mañana representar el papel del “mono”, que salía de la cama a cuatro patas y preparaba el café. Hasta que el desayuno estuviera listo el otro tenía derecho a pegar al mono. Finalmente, el mono Chejov se amotinó y estalló una pelea de verdad, en la que Chejov perdió un diente y Vajtangof casi se asfixió. En Chejov, M., op. Cit., p.14

En 1913, fue elegido por Richard Bolelawsky para el papel secundario de Kobe, el pescador idiota de *El hundimiento del “Buena Esperanza”* de Heijermans, y cuando se le criticó su falta de adecuación a los propósitos del dramaturgo, CH. Respondió que él había ido más allá del dramaturgo y de la obra para encontrar al verdadero personaje de Kobe. Manifestaba que el impulso de ir más allá le había surgido presenciando una actuación de su maestro Boris Glagolin.

Una anécdota puede esclarecer el conflicto entre MCH y ST: Cuando el maestro le pidió que representara una situación dramática verídica como ejercicio de memoria afectiva, CH recreó su nostálgica presencia en el funeral de su padre, ST lo abrazó por la precisión de los detalles y la sensación de veracidad en su actuación, aunque más tarde descubrió que su enfermo padre estaba vivo y CH fue expulsado de clase. La actuación de MCH no se basaba en recuperar la experiencia, sino en anticipar el acontecimiento.

La adaptación de *El grillo del hogar* de Charles Dickens, en 1915, supuso su consolidación como intérprete. ST resaltó su actuación como “casi genial”. Entre 1912 y 1923, CH apareció en doce espectáculos del TAM. Pero los ataques de depresión debilitaron su equilibrio mental y física.

A las pocas semanas del estreno de *Noches de Epifanía*, desarrollo una paranoia. En 1918, su esposa Olga se divorció de él y se llevó consigo a su hija recién nacida. ST hizo que un equipo de psiquiatras lo examinara y CH se sometió a tratamientos hipnóticos que lo aliviaron. Entonces se dio cuenta de que era víctima de ataques de risa incontrolados, incluso en plena actuación.

Su encuentro con la filosofía hindú y en especial con la antroposofía de Rudolf Steiner, cambió su estado psíquico. Su idea sobre un teatro ideal fue unir la verdad interior y la profundidad emocional del sistema de Stanislavsky con la belleza y el impacto espiritual de Steiner se convirtió para él en una verdadera obsesión.

En 1918, abrió su propio teatro en Moscú, y entre 1918 y 1922, cada año en otoño elegía treinta estudiantes entre cientos, aunque en diciembre normalmente sólo quedaban tres. MCH investigó el concepto de reencarnación y las técnicas del yoga hindú, de modo que sus estudiantes trataban de reencarnarse en sus personajes.

En lugar de decirle al actor que se relajara le pedía “caminar con un sentimiento de facilidad”, o en vez de pedirle a un actor que se sentara más erguido le decía que dejara a su cuerpo “pensar hacia arriba”.

Entre 1921 y 1927 la nueva política económica de Lenin provocó que el estudio de Chejov atravesara dificultades económicas, por lo que se vio forzado a actuar una vez desaparecido su estudio en 1921.

En 1919 publicando un detallado análisis del trabajo de Stanislavsky.



En 1921 interpreto al joven rey en *Erik XIV* de Strindberg dirigida por Vajtangof: “A partir de su aprendizaje de la Euritmia, encontró su papel mediante el juego con la forma y la calidad del movimiento y a través de la reorganización de la estatura y forma física. Solo cuando pudo ver el gesto del personaje, Chejov empezó su encarnación del papel.”

En la noche del estreno de *El inspector*, Vajtangof murmuró a Stanislavsky:

“¿Es posible que sea el mismo hombre que vemos en nuestro estudio cada mañana?”

Figura nº 135: Los muchos rostros de Chejov ²⁴⁰

En 1923, después de la prematura muerte de Vajtangof, ST recompensó a MCH con la dirección de su propio teatro. Libre de preocupaciones económicas comenzó a experimentar en serio. Los ejercicios de movimiento rítmico y de comunicación telepática llenaban los apretados horarios de entrenamiento y ensayo de los actores, MCH enseñó a sus actores a utilizar el lenguaje de Shakespeare como propiedad física, haciéndolos lanzar pelotas al aire mientras ensayaban sus versos.

Aunque en el Segundo TAM parecía más un actor principal que un director artístico, los criterios de MCH pronto fueron objeto de duras críticas por parte del gobierno. En 1927, MCH fue denunciado oficialmente como idealista y místico

²⁴⁰. De arriba abajo y de izquierda a derecha: 1. Padre de Abie en *Abie's Irish Rose*, 1944. 2. Jlestakov en *El inspector*, 1921. 3. Personaje principal en *I forgot*, de Anton Chejov, 1932. 4. Malvolio en *Noches de Epifanía*, 1917. 5. El “hombre ahogado” en *El hombre ahogado* de A. Chejov. 6. Papel protagonista en *Eric XIV*, 1921. 7. Papel principal en *Ivan El terrible*, 1932. 8. Papel principal en la película *Loco de amor*, 1929-1930. 9. Director del ballet en *El espectro de la rosa*, 1945. 10. Estudiante en *la cita* de A. Chejov, 1935. 11. Skid en *Artistas*, 1928. 12. Leopold en la película *In our time*, 1943. 13. El padre en *El novio y el padre* de A. Chejov, 1931. 14. Patriarca de la aldea en la película *Song of Russia*, 1943-44. 15. Frazier en *Diluvio*, 1915. 16. Hamlet, 1932. 17. Agente de la Gestapo, 1949. Fuente: Chejov, M., op. Cit., pp. 224-225

por su uso de la euritmia y su interés por Rudolf Steiner, prohibido en la cultura soviética. Ese mismo año estuvo fichado para su liquidación, pero su popularidad gracias a su trabajo en el cine y a la publicación de su autobiografía, le hizo obtener apoyos incluso en el gobierno y en la GPU, la policía secreta soviética.

En 1928, al recibir una invitación de Max Reinhardt para actuar en Alemania, fue autorizado a emigrar con su familia a Berlín. Durante siete años luchó por fundar su propia compañía y crear su propio método de preparación actoral.

Durante el estreno de *Artistas* tuvo una extraña visión en la que el personaje Skid le hacía señas indicándole lo que debía que hacer; MCH llamó a esta introspección visionaria “conciencia dividida”. En el plazo de un año apareció en tres películas alemanas importantes.

Su nuevo credo fue obedecer al ego superior o salirse de uno mismo para adaptarse a las exigencias del personaje, y cuando se lo explico a ST, éste se quedó perplejo, MCH incluso se permitió reprenderlo por crear un sistema dañino de formación actoral; en su opinión, la dependencia de los mecanismos de la memoria afectiva llevaba a los actores a una histeria incontrolada y le recomendó sustituir la memoria afectiva por la imaginación.

En 1930 Meyerhold y otros artistas visitaron a MCH en Berlín, con el propósito de que volviera a Moscú, incluso MYH bromeo con sus actores sobre un plan para secuestrar a MCH.

Los actores de Habina en su exilio voluntario de Rusia y Palestina le pidieron a MCH que los dirigiera en una obra de Shakespeare, y Chejov eligió *Noche de Epifanía*, pero los discípulos de Vajtangof no eran actores cómicos por naturaleza, por lo que invento para ellos una serie de ejercicios de “ligereza”.

En la primavera de 1931 se instaló en París y se topó con la oposición de los simpatizantes de la Unión Soviética y las facciones rusas antibolcheviques. Pasado un tiempo con la ayuda de Georgette Boner, alumna de Reinhardt, llegó a crear su propio teatro, el Chejov–Boner Studio.

Posteriormente Boner y su ayudante Gromov le consiguieron un puesto en los teatros estatales de Letonia y Lituania, donde antiguos miembros del Primer y Segundo Estudio del TAM se unieron a la compañía de MCH, pero la amenaza de guerra y de un golpe fascista obligaron a MCH a regresar a Europa Occidental, y posteriormente a EE.UU. Gracias a la invitación del empresario teatral Sol Hurok, que ignorando las protestas diplomáticas, rebautizó la compañía de MCH como

los “Moscow Art Players”. Sus extraordinarias caracterizaciones y su magnífica dirección de los clásicos rusos cautivaron a la intelectualidad teatral estadounidense, hasta el punto que un sector del Group Theater, dirigido por Stella Adler, le pidió que ocupara la dirección del grupo ante la dimisión de Lee Strasberg y Cheryl Craford. Adler había trabajado con ST en París y recordó el consejo del maestro: “*Buscar a Chejov dondequiera que actuara*”.

En respuesta MCH dio una conferencia-demostración en 1935, en la que afirmó que el resultado final de toda preparación actoral es el desarrollo del personaje escénico, observó que el actor de Stanislavsky creaba su papel en base a las similitudes entre su historia personal y la del personaje. Y esa repetición era la causa de una progresiva degeneración del talento, ya que el actor comenzaba a imitarse a sí mismo y a basarse en clichés escénicos. Hubo dudas en el Group Theater sobre ¿Cómo era posible enseñar su técnica?, aunque Stella Adler y Bobby Lewis entusiasmados con sus conceptos, los emplearon en sus clases.

Después del estreno en Broadway de los Moscow Art Players, Beatrice Straight contactó con MCH, y junto con Deirdre Hurst, que sería posteriormente su secretaria y asistente editorial, invitaron a MCH. a Dartington Hall, donde en 1936 entre otros proyectos experimentales incluida la danza moderna, sentó los cimientos de su nuevo teatro: el Teatro Estudio Chejov.

En Inglaterra le dio la vuelta a gran parte de las técnicas del sistema de ST. La estancia en Dartington (1936-1939) constituyó una época creativa y feliz, en la cual famosas personalidades del mundo del teatro y la danza, como Uday Shankar²⁴¹, fueron invitadas a sus clases, en las cuales adiestraba a los actores con unos sencillos ejercicios de movimientos psicofísicos especiales sobre los cuatro hermanos (los sentimientos de facilidad, forma, belleza y globalidad), que obligaban a que pensaran sobre su cuerpo en el espacio como lo haría un coreógrafo o un bailarín.

Pese a su dominio del inglés se negaba a actuar en los escenarios británicos.

Después, las expectativas de guerra con Alemania le llevaron a trasladar su Estudio a Ridgefield, Connecticut, no lejos de Nueva York. Consideró que el Estudio mejoraría su reputación con un exitoso espectáculo, y en colaboración con

²⁴¹ Uday Shankar fue un bailarín y coreógrafo hindú, pionero de la danza moderna en la India, que adaptó las técnicas teatrales occidentales a la danza clásica hindú, padre del conocido músico sitarista Ravi Shankar y abuelo de la cantante estadounidense Norah Jones y de la sitarista y directora de orquesta Anoushka Shankar.

Capítulo IV: *La acrobacia dramática en la formación y el entrenamiento actoral de las Escuelas teatrales del siglo XX y XXI*

Shdanoff monto en Broadway la gran producción *Los demonios* de Dostoievsky, pero fue comparado con el trabajo del Theatre Guild y del Group Theater. Afectado pero no vencido organizó tres temporadas de gira con comedias clásicas que obtuvieron un gran éxito. Un joven Yul Brynner actuaba en *El Rey Lear*, y el grupo estaba lleno de talentos como Hurd Hatfield, Beatrice Styraight y Ford Rainey en el papel principal.

Su fracaso en Nueva York le llevó en otoño de 1941 a abrir un segundo Teatro Estudio Chejov en la calle 56 de Manhattan.

Además de las clases sobre la técnica Chejov impartidas por el mismo y por George Shdanoff, Alan Harkness, Beatrice Straight y Deirdre Hurst, en el Chekhov Theatre Studio de Manhattan se ofrecía todo un plan de estudios que incluía preparación vocal, eurytmia, apreciación musical, esgrima, gimnasia y maquillaje. Las dos horas de clases semanales para actores profesionales eran la prioridad de CH, donde perfeccionaba los elementos de su técnica relacionados con el gesto psicológico, su última aportación al trabajo del actor.

En 1942, los Teatro Estudio se disolvieron debido al reclutamiento militar obligatorio. Junto con su esposa Ksenia se trasladó a Los Ángeles, donde comenzó una nueva carrera en el cine estadounidense. Entre 1943 y 1954 intervino como actor característico en nueve películas de Hollywood. En 1945, tras recibir una nominación de la Academia por su interpretación del psicoanalista en *Recuerda (Spellbound)* de Alfred Hitchcock, volvió a enseñar su técnica a jóvenes actores de Hollywood como Marilyn Monroe, Jack Palance, Anthony Quinn, Mala Powers, John Dehner, John Abbot y Akim Tamiroff.

Falleció el 30 de septiembre de 1955, a los 64 años de un ataque al corazón en su casa de Beverly Hills.²⁴²

MCH investigó los mecanismos más apropiados para su entrenamiento y la manifestación de su naturaleza artística. Defendió enérgicamente la idea de que son los estímulos externos e imaginarios los que disparan las emociones y esto estuvo presente en su particular perspectiva psicofísica del proceso creativo.

Dos de las ideas del pensamiento de MCH que aclaran su “técnica” son:

²⁴² Gordon, M., *Introducción* en Chejov, A., op. Cit., pp. 11 - 44

1. Tener siempre plena conciencia de que el actor es un instrumento que transmite a través del cuerpo toda su propia vida interior. Para CH, es la voz de la individualidad creativa de cada actor la que inspira su interpretación particular.

2. Cualquier parte o la totalidad de su método, no requiere de una completa integración para la obtención de resultados. Anima a cada actor a encontrar un método propio y alienta al que enseña o dirige a sentirse libre a la hora de dar un sentido a sus ejercicios y a la forma de interpretar su método.

Para MCH la atmósfera inspiraba al actor, conectaba al público con los actores, a estos entre sí y hacía más profunda la percepción del espectador. El cuerpo respondía a la atmósfera y las emociones surgían. El intelecto guiaba el proceso como nivel superior de conciencia para que las respuestas físicas, psíquicas, emocionales y espirituales fuesen artísticamente adecuadas. A través del cuerpo imaginario el actor podía reinterpretar su propio cuerpo y fisiología hasta un punto y hacerlo llegar al espectador. El deseo oculto del actor era el de transformación, ser otro, interpretar al personaje. El actor ama la caracterización.²⁴³

Gesto psicológico. Cada personaje sobre un escenario tenía un deseo principal y una forma de obtenerlo. Se sabía que el deseo del personaje es su voluntad (el “qué”) y que su manera de lograrlo era su cualidad (el “cómo”). Mediante su imaginación, mediante la actuación con cualidades y otros medios, el actor profundizaba más y más en su personaje. Su objetivo principal era absorberlo en su integridad, a la vez que intentaba crear un gesto psicológico, para el personaje en su totalidad. Para lo cual el actor necesitaba destreza y experiencia suficientes que desarrollaba mediante los ejercicios.²⁴⁴ El gesto psicológico era para MCH un movimiento extracotidiano, que implicaba a todo el cuerpo, y constituía el origen y estímulo del sentimiento.²⁴⁵

Caracterización (cuerpo y centro imaginario): Para crear un personaje con rasgos físicos distintos de los suyos el actor debía visualizar primero un cuerpo imaginario, que pertenecía a su personaje, pero el actor podía aprender a habitarlo.

²⁴³ Garré, S. 2004, *Sobre el taller. introducción a las técnicas de interpretación de Michael Chejov* en Esad Valencia, 2005, *La geometría de las emociones*, Valencia, Ed. generales de la construcción. pags. 61 -69

²⁴⁴ Chejov, M., op. Cit., p. 182 - 186

²⁴⁵ Ibid. p. 77

Mediante la práctica constante, el intérprete podía dar la impresión de cambiar la altura y la forma de su cuerpo y transformarlo físicamente en el personaje. Todo personaje tenía un centro, una zona imaginaria dentro o fuera del cuerpo, donde se originaban los impulsos del personaje con respecto a sus movimientos, se iniciaban todos los gestos y hacía que el cuerpo se moviese. Un personaje orgulloso, por ejemplo, podía tener su centro en el mentón o en el cuello, mientras que un personaje curioso podía tenerlo en la punta de la nariz. Un único personaje puede incluso tener más de un centro.²⁴⁶

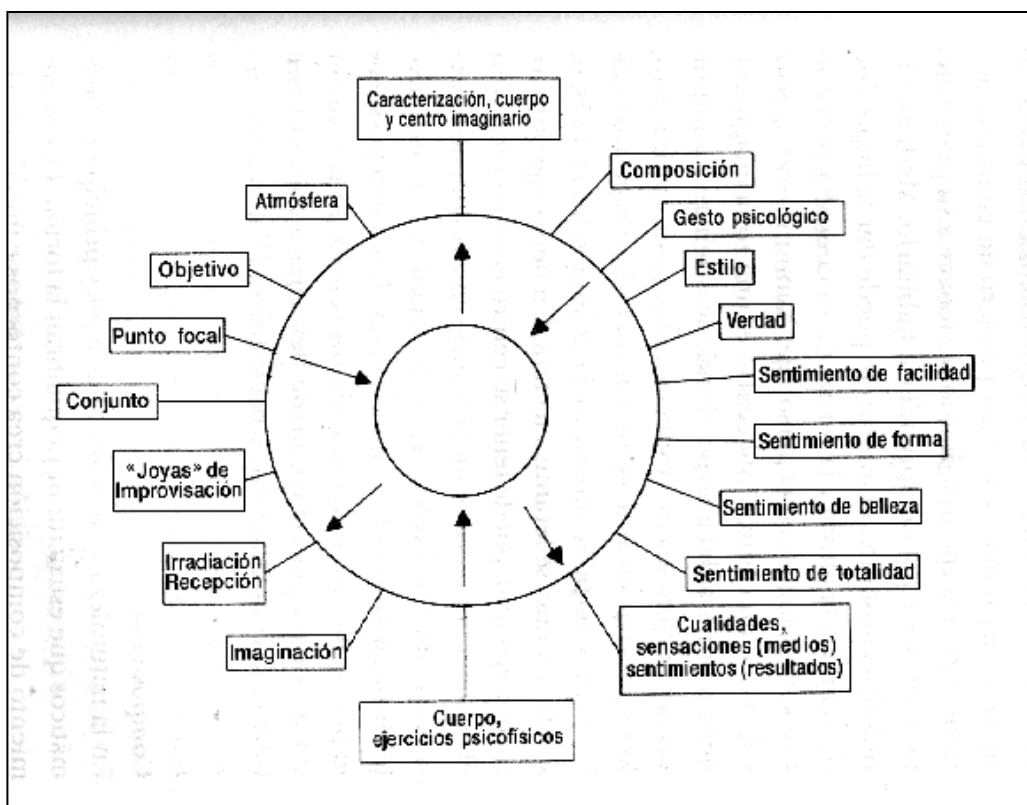


Figura nº 136: Método Chejov²⁴⁷

MCH llegó a considerar la imaginación como el instrumento más poderoso del proceso creativo para la interpretación. Su sistema se centró en el cuerpo y el movimiento como fuentes de inspiración de las emociones artísticas. Desarrolló una metodología que permitió al actor encontrar su propia técnica interna sin depender de sistemas, le ayudó a revelar lo espiritual de las cosas a través de la interpretación y a amplificar su presencia escénica. Su discurso actoral se basa en la experimentación con imágenes y con el movimiento. El lenguaje con el que

²⁴⁶ Chejov, M., op. Cit., p. 52

²⁴⁷ Ibid. p. 51

trabajaban las técnicas de MCH se centraba en aspectos del movimiento tales como expansión y contracción; la cualidad de moldear, flotar, irradiar y volar; la sensación o sentimiento de belleza, forma, totalidad y facilidad.

La creatividad era para MCH el resultado de un proceso de síntesis del conocimiento/comprensión de la forma artística y la habilidad de confiar en el inconsciente (imaginación). ²⁴⁸ MCH llegó a reconocer esta experiencia de la individualidad creativa como un nuevo yo transformado. En más de una ocasión identificó este ego superior con el personaje. ²⁴⁹

El actor encuentra un poderoso aliado en el interesante tándem imaginación – concentración que el entrenamiento en la técnica Chejov plantea. Más concretamente en la importancia que da a la concentración. ²⁵⁰

Chéjov partía de que la concentración implicaba un poder que resultaba de la unión de las fuerzas físicas, mentales, emocionales y espirituales del actor y se traducía en un control absoluto de la acción, movimiento, gesto o caracterización, que aparecía acompañado de una sensación placentera de satisfacción. ²⁵¹

El método de las acciones físicas de Stanislavsky fue desarrollado de forma peculiar por su discípulo MCH y difundido en Inglaterra y EE.UU. ²⁵²

No se conformó con las técnicas corporales habituales, sino que a partir del desarrollo del gesto psicológico pretendía conectar la vida interna del actor y sus posibilidades corporales expresivas. A la formación basada en ejercicios gimnásticos y acrobáticos pretendía añadir un tipo de atención extra física.

“La gimnasia, la esgrima, los ejercicios acrobáticos, calisténicos y de lucha, son indudablemente buenos y útiles de por sí, pero el cuerpo de un actor debe

²⁴⁸ Kindelan, N. 1977, *The theater of inspiration: an analysis of the acting theories of Michael Chekhov*, Wisconsin, University of Wisconsin-madison, p. 85 en Garre, S. – Pascual, I., op. Cit., p. 31

²⁴⁹ Chejov; M. en Hurst D., 1979-80, *The training sessions of Michael Chejov*, Theater papers. The third series, nº 9, p. 19 en Ibid, p. 32

²⁵⁰ Garré, S. 2003, *Sobre el sistema de actuación de Mijaíl Chéjov*, Madrid, Acotaciones, nº 11, Resad.

²⁵¹ Chejov, M. , 2000, *Lessons for teachers of his acting technique*, Ottawa, Downhouse, p. 15 en Garré, S. – Pascual, I. , op. Cit., p. 33

²⁵² Aslan, O. 1979, *El actor en el siglo XX, Evolución de la técnica, Problema ético*, Barcelona, Gustavo Gili, p. 93 y en Brozas, M. P. 2003, *La expresión corporal en el teatro europeo del siglo XXI*. Ciudad real, Ñaque, p.76. Señalar que Brozas en este texto expone que Michael Chejov es sobrino de Stanislavsky, lo cual es incorrecto, ya que era sobrino del dramaturgo ruso Anton Chejov, hecho por el cual incluso fue acusado de nepotismo, de hecho a Stanislavsky no lo conoció hasta 1910, cuando fue solicitado por éste para hacer una prueba en el Primer Estudio del TAM. Chejov, M., op. Cit., p. 13

*someterse a un género especial de desarrollo de acuerdo con las exigencias particulares de su profesión.”*²⁵³

A partir de la investigación corporal, MCH proponía encontrar los rasgos psicológicos del personaje. Se trataba de percibir y utilizar a partir de una postura, gesto o movimiento las reacciones psicológicas y los estados que estos proporcionaban. La llave para el poder volitivo estaba en la gesticulación: *“Fácilmente puede probárselo a sí mismo tratando de ejecutar un gesto fuerte, bien formado, pero sencillo al mismo tiempo. Repítalo varias veces y comprobará que después de un rato, su poder volitivo se hace más fuerte cada vez bajo la influencia de ese gesto o movimiento expresivo.”*²⁵⁴ En cuanto a la formación actoral hay que destacar la importancia que concedía a las imágenes, al ritmo, a la utilización de la improvisación colectiva y al concepto de gesto psicológico. Las imágenes mentales eran el sustituto de la memoria emotiva. Utilizaba la improvisación colectiva como método de iniciación a través de intercambios continuos entre los compañeros a partir de un tema sencillo y unas limitaciones espacio-temporales.²⁵⁵ Hablando sobre el cuerpo del actor exponía: *“No hay ejercicios puramente físicos en nuestro método. (...) Este proceso hace que el cuerpo físico sea cada vez más sensible en su capacidad para recibir nuestros impulsos interiores y transmitirlos al público con expresividad desde el escenario. Nuestros ejercicios corporales, por tanto son a la vez psicológicos.”*²⁵⁶

La concepción del cuerpo en MCH comparte la idea que encontramos en las disciplinas orientales de que cuerpo y mente forman una unidad, pero su entrenamiento no se dirige a fortalecer esa unión, sino que la da por sentado. Porque cuerpo y mente están unidos la imaginación funciona, es capaz de comunicar.²⁵⁷ *Además de estas cualidades de moldeado, fluidez, vuelo e irradiación, el actor debe adoptar tres cualidades psicológicas más con el objeto de lograr que su cuerpo sea más artístico, más flexible y más expresivo en el escenario. (...) Todas estas cualidades se encuentran expresadas en las grandes obras de arte. Sentimiento de ligereza y facilidad, de forma y de belleza*²⁵⁸

²⁵³ Chejov, M. 1993, *Al actor, Sobre la técnica de actuación*, Quetzal, Buenos Aires en Brozas, M. P., op cit., p. 76

²⁵⁴ Ibid., p. 77 en idem

²⁵⁵ Ibid., pp. 89-94 en ibid. p. 77

²⁵⁶ Chejov, A., 1999, op. Cit., p. 121

²⁵⁷ Garré, Sol, 2008, *El cuerpo como punto de partida* en Garré, Sol, Pascual, I., op.Cit., pp. 42-43

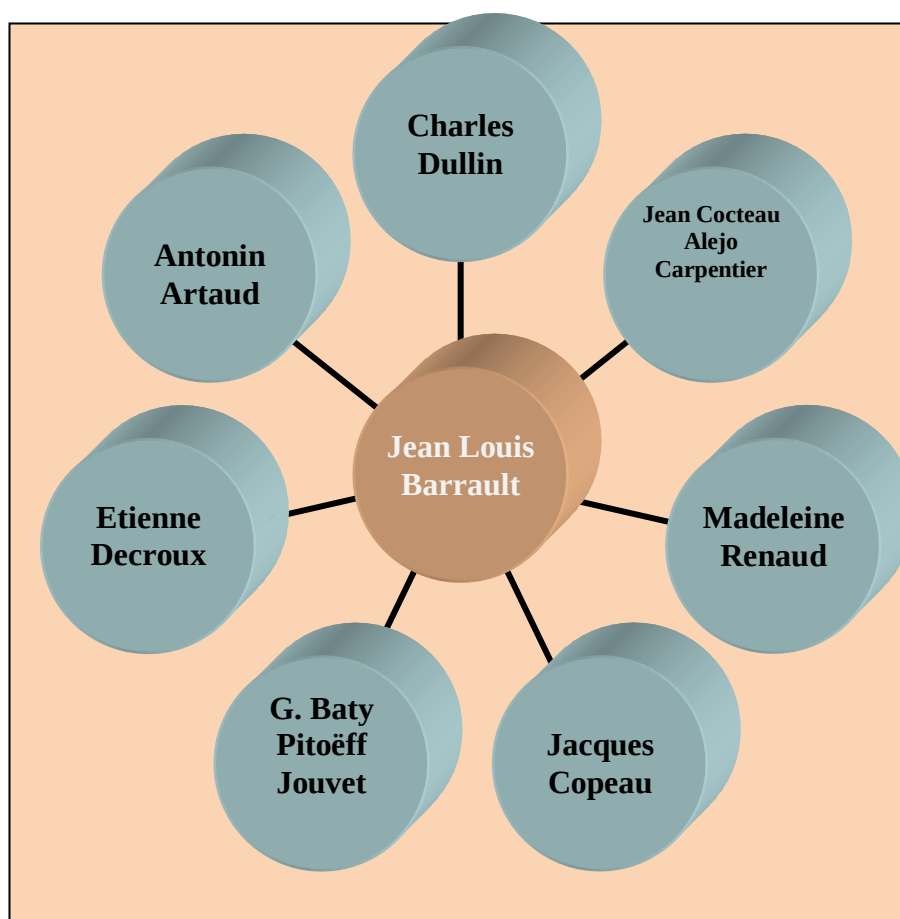
²⁵⁸ Ibid. pp. 122 - 145

IV.3.16. Jean-Louis Barrault



Jean-Louis Barrault (BLT), Le Vésinet 8 de septiembre de 1910 – París 22 de Enero de 1994. Fue un célebre actor, mimo y director francés que junto a su esposa Madeleine Renaud integró un dúo teatral de fama mundial. Fue el último eslabón del grupo de innovadores teatrales entre las dos guerras mundiales en Francia, denominado el *Cartel des Quatre*: Pitoëff, Louis Jouvet, Charles Dullin y Gaston Baty.

Figura nº 137: Jean-Louis Barrault ²⁵⁹



Cuadro nº 30: Jean Louis Barrault

²⁵⁹ Fuente: [http://es.wikipedia.org/wiki/Jean-Louis Barrault](http://es.wikipedia.org/wiki/Jean-Louis_Barrault) 15/11/2014

Aunque reconocía que Charles Dullin fue su verdadero maestro, también fue discípulo de Etienne Decroux, el cuál al finalizar la Segunda Guerra Mundial, presentó junto a él la llamada *pantomima de estilo*, que se reducía a la más sencilla expresión. En la Comédie Française conoció en 1936 a Madeleine Renaud con quien se casó en 1940. Después de la guerra formaron su propia Compañía Renaud-Barrault y tuvieron una reconocida trayectoria en París y en giras internacionales por Europa, Estados Unidos y América del Sur, visitando Buenos Aires en tres oportunidades: 1950, 1954 y 1961.



Pronto le dieron un papel en el clásico del cine *Les enfants du paradis* de Marcel Carné, junto a Arletty, Pierre Brasseur y María Casares, consagrándose como el payaso Baptiste junto a Etienne Decroux y luego en el Teatro Marigny encarnó un Pierrot, recreación de Baptiste. También actuó en *El día más largo*, *Si Versailles contara*, *La ronda*, *La noche de Varennes* y las versiones cinematográficas de *Cristóbal Colón* de Paul Claudel y *Los días felices* de Samuel Beckett.

Figura nº 138: Barrault y Madeleine Renaud ²⁶⁰

Interpretó Hamlet en la versión de André Gide, La Orestíada y otros clásicos y obras y adaptaciones de Jean Paul Sartre, Kafka, Racine, Rabelais, Georges Feydeau, Molière, Jean Genet, Eugène Ionesco y Samuel Beckett y muy especialmente Antonin Artaud y Paul Claudel.

Barrault llegó a ser director del *Teatro Nacional Popular* y del *Teatro de las Naciones* de París. En 1967 y 1967 dirigió en el Metropolitan Opera de Nueva York las óperas Fausto de Gounod y Carmen de Bizet.

En 1975 la editorial Fundamentos, publicó su libro de memorias *Mi vida en el teatro*. Murió de un infarto cardíaco. El mismo año falleció su compañera Madeleine Renaud. ²⁶¹

²⁶⁰ Fuente: http://es.wikipedia.org/wiki/Jean-Louis_Barrault 15/11/2014

²⁶¹ Jean Louis Barrault. Wikipedia http://es.wikipedia.org/wiki/Jean-Louis_Barrault 17/02/2014 20:12

En su primera etapa realizó una serie de piezas como *Autor d'une mère* (1935) *Numance* (1937) y *La faim* (1937) de carácter ritual, basado en la expresividad del cuerpo y cercano al ideal de Antonin Artaud.²⁶²

Artaud, quedó entusiasmado con su escenificación de “*Mientras agonizo*” en 1935, una adaptación de la novela de William Faulkner, a pesar de que el teatro de Barrault era más convencional. BLT se había formado como actor en el Atelier de Charles Dullin, le había interesado del texto el comportamiento de los seres primitivos, por lo que decidió tomarlo como punto de partida.²⁶³

Barrault describió este espectáculo como puro teatro, porque solo existía como representación y su base eran los actores, no el texto: “*Los actores estaban prácticamente desnudos, (...) Los actores creaban el ambiente para las diferentes escenas mediante efectos vocales y gestos rítmicos, ellos mismos creaban el ambiente para las diversas escenas: correr y dar volteretas representaron al río crecido,...*”²⁶⁴

Barrault entablo una estrecha amistad con Artaud, aunque por ello no radicalizó sus planteamientos teatrales, sino que adopto una postura intermedia. “*Con él lo que entró en mi piel fue la metafísica del teatro.*”

En su práctica, siguió aferrado a las enseñanzas de Dullin y a los métodos de otros grandes directores que conoció a través de él. Supo rodearse de creadores como Paul Claudel, Jean Cocteau, Alejo Carpentier, etc. y perfeccionó los esquemas de la producción escénica de los años veinte, otorgando a sus obras de una calidad incuestionable, siendo significativas las escenificaciones de obras de Paul Claudel, con quien compartía una profunda pasión por la cultura oriental: *La zapatilla de raso* (1943), *Cristóbal Colón* (1953) y *La Orestíada* (1955), donde combinaba la plástica gestual de la iconografía griega apoyada con máscaras con la danza brasileña y africana, son tres buenos ejemplos de lo que Barrault consideraba como teatro total.²⁶⁵

Después de la separación con Decroux, Barrault, tomando como base la novela de William Faulkner *Mientras agonizo*, creó en 1935, un mimodrama de casi dos horas de duración, que tituló *Alrededor de una madre*, (...) En la historia del

²⁶² Ruíz, B., op. Cit., p. 236

²⁶³ Barrault, J. L., 1975, *Mi vida en el teatro*, Madrid, Fundamentos, p. 197 en Sánchez, J. A. *Dramaturgias de la imagen*, op. Cit., p. 100

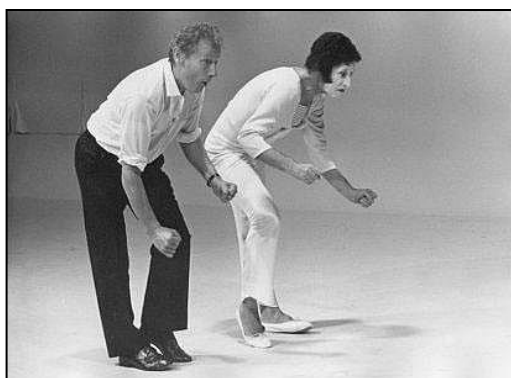
²⁶⁴ Sánchez, J. A. *La Escena Moderna*, op. Cit., p. 19

²⁶⁵ Sánchez, J. A., *Dramaturgias de la imagen*, op. Cit. p. 101

mimo contemporáneo, esta representación fue un verdadero acontecimiento, ya que conmocionó a todo el París teatral y cultural de aquel entonces ²⁶⁶

Artaud hablando de la acción dramática de *Alrededor de una madre* escribió:

“hay en el espectáculo de J. L.B. una especie de maravilloso caballo – centauro, y nuestra emoción ante él ha sido grande, como si con su entrada, J L B nos hubiese devuelto la magia. Este espectáculo es mágico (...). No sé si este logrado espectáculo es una obra de Arte: en todo caso es un acontecimiento. (..) Aquí, en esta atmósfera sagrada, improvisa J L B los movimientos de un caballo salvaje, y el espectador se asombra de pronto al verlo transformado en caballo. Su espectáculo prueba la expresión irresistible del gesto; muestra victoriosamente la importancia del gesto y del movimiento en el espacio. (...) Y si cabe hacer algún



reproche a sus gestos es que nos dan la ilusión del símbolo, mientras que en verdad definen la realidad; y así su acción, por violenta y activa que sea, no se prolonga más allá de sí misma... porque es sólo descriptiva,(...)...Y puede decirse así que esto que J L B ha hecho es teatro.” ²⁶⁷

Figura nº 139: Barrault y Marcel Marceau ²⁶⁸

BLT cuando era alumno de Charles Dullin, trabó amistad con DCR en L'Atelier y juntos desarrollaron la gramática corporal. En los dos años de colaboración desarrollaron la *Ley del contrapeso*: el sistema de réplica muscular condicionado por el esfuerzo, que le permite al mimo, a través de su propio cuerpo, crear objetos inexistentes. En 1944, Barrault y Decroux volvieron a trabajar juntos en la película *Les enfants de paradis* (1943), dirigida por Marcel Carné, que evocaba la vida de Jean Gaspar Debureau. En 1945, volvieron a colaborar en un espectáculo de pantomimas realizado en la Casa de la Química en París, en donde ya se fueron determinando los distintos estilos, pasando a añadir al ya existente mimo descriptivo y objetivo, la aplicación del mimo subjetivo y abstracto. ²⁶⁹

²⁶⁶ Castronuovo, J., *Creadores de la pantomima moderna* en Garré, S. – Pascual, I., op. Cit., p. 66

²⁶⁷ Artaud, A., op. Cit., pp. 160 - 162

²⁶⁸ Fuente: <http://www.invaluable.com/auction-lot/marcel-marceau-et-jean-louis-barrault-pour-le-368-c-b52fb96157> 04/05/2014 19:13

²⁶⁹ Castronovo, J., op. Cit., p. 66

IV.3.17. Jacques Lecoq:

Jacques Lecoq (LCQ) nació en París el 15 de diciembre de 1921 y falleció el 19 de enero de 1999. Actor, mimo y maestro de interpretación francés, fue uno de los



más famosos referentes del teatro del gesto. Lecoq orientó el entrenamiento de sus actores a que éstos investigaran nuevas formas de actuación a las que se adaptaran mejor. Una parte importante de su trabajo de investigación actoral la dedicó al estudio de la máscara neutra; dando así primacía a la gestualidad corporal sobre la expresión verbal.

Figura nº140: Jacques Lecoq

Su estilo de actuación apuntó a lograr una mayor interacción con el público, un uso más completo del espacio escénico, y una prioridad de la acción física por encima de la palabra. De su metodología nacieron varias escuelas alrededor de todo el mundo.²⁷⁰

“Llegue al teatro a través del deporte. (...), sobre las barras paralelas y bajo la barra fija, descubrí la geometría del movimiento. Cuando se hace una “alemana” o un “salto de costado”, el movimiento del cuerpo en el espacio es de orden puramente abstracto. (...), pero sobre todo era sensible a la poesía del deporte.”²⁷¹

Lecoq comenzó su carrera estudiando en la escuela de educación física de Bagatelle, dónde conoció a Jean-Marie Conty, responsable de la E. F. en Francia, amigo de Artaud y de Barrault, e interesado en las relaciones entre el deporte y el teatro. Gracias a él descubrió el teatro al asistir a la representación de Jean-Louis Barrault *Alrededor de una madre* donde interpretaba al hombre – caballo, que le causó una gran emoción.²⁷²

Jean Marie Conty le llevó a la EJPD (Educación por el juego dramático), escuela fundada por JLB, Roger Blin, André Clavé, Marie-Hélène Dastè (hija de Jacques Copeau), donde impartió clases de expresión corporal.

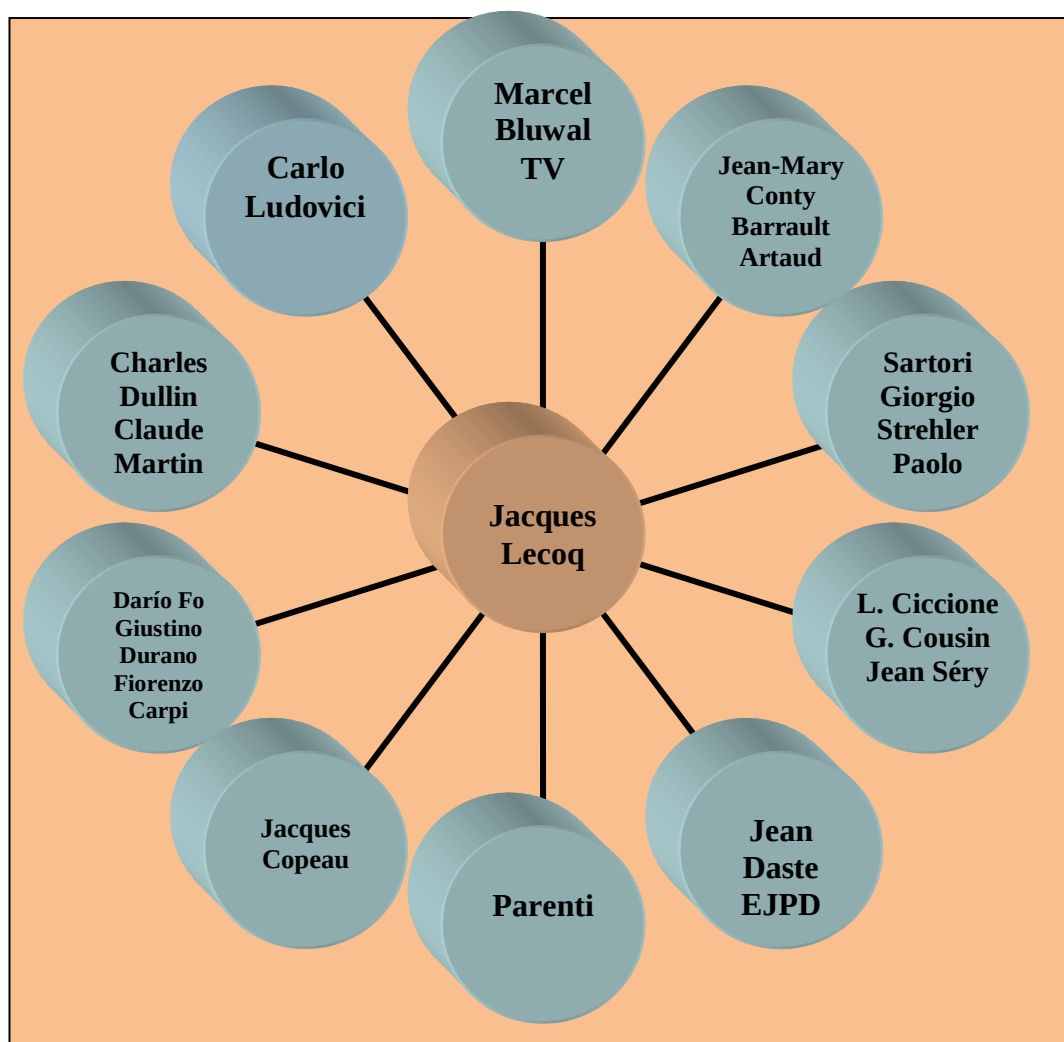
Asistió a sus primeras clases de teatro en la asociación TEC (trabajo y cultura) con Claude Marin, alumno de Charles Dullin, donde hacían improvisaciones

²⁷⁰ Jacques Lecoq, Wikipedia, http://es.wikipedia.org/wiki/Jacques_Lecoq, 06/04/2014 12:53

²⁷¹ Lecoq, J., op. Cit., p. 19

²⁷² Ibid. pp. 19-20

mimadas y con Jean Séry, antiguo bailarín de la ópera convertido a la danza natural, con el que bailaban improvisando. Como eran deportistas utilizaban como lenguaje primario los gestos del deporte.



Cuadro nº 31: Jacques Lecoq

A partir del TEC crearon el grupo “Los Aurochs”. Después junto con Luigi Ciccione, su profesor de E.F. de La Bagatelle, Gabriel Cousin y Jean Séry formaron “Les Compagnons de la Saint-Jean”. Con ocasión de una representación en Grenoble, Jean Dasté, asistió a una actuación y les invitó a incorporarse a “Les Comédiens de Grenoble, donde debutó a nivel profesional, al mismo tiempo que se hizo cargo del entrenamiento de la compañía.

Con Jean Dáste²⁷³ descubrió el trabajo con la máscara noble y el Noh Japonés, lo que marcaría su posterior metodología. Retomó el proceso de Copeau, profesor de

²⁷³ Jean Dasté (1904 – 1994), actor y director de teatro francés, nuero y alumno de Copeau en la escuela del Vieux Colombier y miembro de la compañía Les Copiaus. Difundió el teatro popular de Copeau en varias compañías como Les comediants de Grenoble (1945) donde trabajó con

Dasté, quien constituyó una referencia al igual que Charles Dullin. Abandonó Grenoble a finales de 1947 para enseñar en la EPJD y luego se marchó a Coblenza (Alemania), donde fue animador Dramático en los encuentros Franco-alemanes de la juventud y dio conferencias sobre expresión dramática en las escuelas primarias de Renania.

En 1948 se fue a Italia de la mano de Gianfranco De Bosio y Lieta Papafava, dos alumnos de la EPJD; trabajo en la Universidad de Padua, donde compaginó



enseñanza y creación y descubrió la comedia del Arte. De Bosio le presentó al escultor Amleto Sartori, el cual recuperó la fabricación de las máscaras de cuero, técnica que había desaparecido.

Carlo Ludovici le enseñó las actitudes del personaje de Arlequín, y a partir de lo cual creó una gimnasia del Arlequín.

Figura nº 141: Conferencia de Jacques Lecoq

A continuación se unió al Pícolo Teatro de Milan, invitado por Giorgio Strehler y Paolo Grassi, para crear la Escuela del Pícolo, el único inconveniente era que al ser la escuela de un teatro la formación podía crear un estilo único. Presentó a Sartori a Strehler y comenzó a crear máscaras para el Pícolo Teatro. Le pidieron que dirigiera el coro de *Electra* de Sófocles y posteriormente otros muchos más, gracias a lo cual renovó los movimientos del antiguo y estereotipado coro siendo interpretados por bailarines de estilo expresionista, inventando nuevos gestos para renovar los movimientos.

Montó dos espectáculos de revista junto con Franco Parenti y Fiorenzo Carpi (actor y músico respectivamente del Pícolo Teatro), Darío Fo y Giustino Durano (un actor cantante), y obtuvieron un gran éxito.

En 1951 fundó a continuación la compañía Parenti-Lecoq, pero perdió el dinero que había ganado con las revistas. Puso en escena y coreografió por primera vez *Mimo Música nº 2* de Lucciano Berio. Luego Anna Magnani le llamó para dirigir algunas escenas de una revista, participó como actor en el rodaje de variedades

Lecoq. En 1947 fundó un centro dramático conocido como Comedie de Saint-Etienne. Participo en numerosas películas bajo la dirección de Jean Renoir y Francois Truffaut. En Ruiz, B., op. Cit., p. 267

para la TV italiana y montó numerosas pantomimas cómicas, al mismo tiempo que hizo un poco de cine para la Warner en Cinecittá.

Volvió a París en 1956, con sus dos descubrimientos: La comedia italiana y la tragedia griega y su coro. Aprovechando que Sartori le había regalado todas las máscaras de cuero de la comedia del arte, pudo darlas a conocer en Francia, al abrir su propia escuela y representar el espectáculo *La familia Arlequín* con máscaras con actores jóvenes poco conocidos.

A continuación entró en el Teatro Nacional Popular durante tres años por invitación de Jean Vilar para que dirigiera las escenas de movimiento, aunque le prohibió que hiciese mimo. Puso en escena *la presentadora y el autómatas* en Marsella y Marcel Bluwal le hizo entrar en los programas juveniles de la televisión francesa donde creó veintiséis películas cómicas mudas tituladas *La belle Equipe* interpretadas por los actores de su escuela. Entonces decidió consagrarse enteramente a la pedagogía.²⁷⁴

Fundó su escuela en París el 5 de diciembre de 1956, en el 94 de la calle Ámsterdam, se trasladó un mes más tarde a los estudios de danza del 83 de la calle du Bac, donde permaneció once años. Su enseñanza comenzaba con la máscara neutra y la expresión corporal, la comedia del 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, añadiendo luego la improvisación hablada y la escritura. En 1959 formó compañía con sus alumnos y realizó *Cuadernos de viaje*.

En 1962 descubrió “la búsqueda del propio clown”, comenzó a trabajar con las máscaras del carnaval de Basilea antes de pintarlas (máscaras larvarias) y con el acercamiento a los textos dramáticos.

En 1968 se trasladó a la misión Bretona en la calle de la Quintinie. Los acontecimientos de Mayo del 68 reafirmaron la enseñanza de su escuela y el deseo de los alumnos, ya que fue de las pocas que permanecieron abiertas. Ese mismo año se convirtió en Profesor de la Escuela Nacional de Bellas Artes (UP6) de París, donde durante veinte años investigó sobre los espacios y la adaptación de la

²⁷⁴ Ibid. pp. 20 -26

pedagogía del movimiento a la formación de los arquitectos, lo que llevó a la creación del LEM ²⁷⁵ (Laboratorio de estudio del movimiento).

De 1972 a 1976 la escuela cambió de lugar del Théâtre de la Ville al Centro Americano con un breve retorno a la Misión Bretona, hasta que en 1976 encontró su verdadero espacio en el 57 de la calle Fauburg-Saint-Denis, antigua central de boxeo que había sido un antiguo gimnasio en 1876, un siglo antes, donde se practicó la gimnasia de Amorós, pionero de la E. F. en Francia. ²⁷⁶

JLC fundador en París de la escuela internacional que lleva su nombre, está considerado hoy en día como un maestro ya que ha sido profesor de grandes nombres de la escena internacional. Su pedagogía, fundada sobre el movimiento y la poesía del cuerpo ha renovado profundamente la formación del actor y permite explorar numerosos territorios dramáticos, del cual destaca el juego clownesco. ²⁷⁷

La base del trabajo de su escuela se iniciaba con el análisis de los movimientos del cuerpo humano y de la naturaleza de la economía en la ejecución de las acciones físicas. Las acciones deportivas trazaban en el cuerpo sensible circuitos físicos en los que se inscriben las emociones. Comenzaba con el análisis del cuerpo a partir de tres movimientos naturales: la ondulación que tomaba apoyo en el suelo y se transmitía por todo el cuerpo, la ondulación inversa que se realizaba a partir de la cabeza y estaba al servicio de una reacción dramática y la eclosión que se desarrollaba a partir del centro, podía ser realizada en expansión o en concentración y correspondía a la máscara neutra. Después proponía los tratamientos del ejercicio: ampliación y reducción, equilibrio y respiración, desequilibrio y progresión. ²⁷⁸

Al abordar la máscara neutra hacía surgir las nueve actitudes a través de una secuencia de movimientos y una vez llevado a cabo el encadenamiento y dominadas las actitudes, entraban en juego de nuevo los tratamientos seguidos de las justificaciones dramáticas, interviniendo todas las variaciones posibles,

²⁷⁵ Laboratorio de estudio de movimiento (LEM): Departamento autónomo de escenografía experimental adscrito a la escuela internacional Jacques lecoq fundado en 1977. Su área de investigación se fundamenta en el estudio de la dinámica del ritmo y del espacio, que posteriormente es puesto al servicio de la representación plástica. En Ruíz, B., op. Cit., p. 272

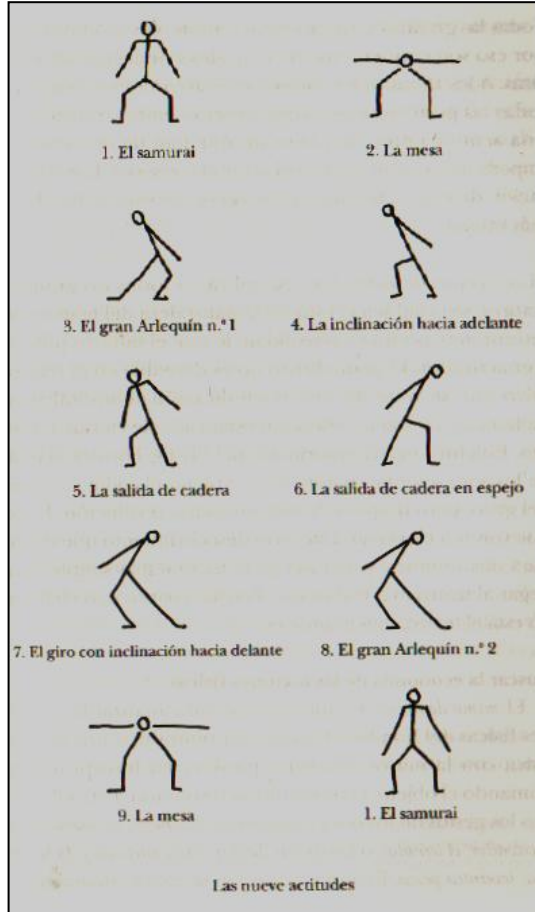
²⁷⁶ Lecoq, J., op. Cit., pp. 26 -50

²⁷⁷ CNDP, Jacques Lecoq, op. Cit., p. 119

²⁷⁸ Lecoq, J., op. Cit., pp. 111-116

especialmente las de respiración. Basta con que se aplique a un movimiento una contrarespiración y su justificación será diferente.²⁷⁹

La técnica de los movimientos tenía tres aspectos: la preparación corporal y vocal, la acrobacia dramática y la técnica de los movimientos.



La preparación corporal

La preparación corporal se basa en la gimnasia dramática, ésta toma ejercicios elementales como balanceo de brazos, flexiones hacia delante, flexiones hacia delante o flexiones laterales de tronco, balanceos de piernas, a las cuales les da un sentido dramático.

Ejemplo: Estando de pie, con los brazos levantados, se realizaba una caída del tronco que provocaba una flexión del cuerpo. El tronco rebota y vuelve a la posición inicial. Al principio este movimiento se realiza de forma mecánica y paulatinamente se va ampliando su volumen.

Figura nº 142: Las nueve actitudes de Lecoq²⁸⁰

En una fase posterior se escogen dos instantes del movimiento y se explora el sentido dramático que esconden: El momento inicial en el que el cuerpo está extendido, en el instante antes de realizar la caída, el cual porta una dinámica de riesgo y conlleva un sentimiento de angustia. El otro momento que se investiga es el final, cuando el tronco y los brazos vuelven a la posición extendida final y el movimiento muere en la inmovilidad, instante que se asocia a la calma y la

²⁷⁹ Las actitudes y los sentidos dramáticos en función de los tratamientos de la respiración quedan perfectamente explicados a través del ejemplo del movimiento de *El adiós: Estoy de pie, levanto un brazo a la vertical para decir adiós a alguien*. Si se realiza inspirando al levantar el brazo, y luego expirando al bajarlo, nos encontramos con un sentimiento positivo. Si se hace lo contrario, el sentido dramático es entonces negativo: no quiero decir adiós pero estoy obligado a hacerlo. Otra posibilidad es realizar el movimiento en apnea alta, lo que sería el saludo fascista o por último en apnea baja, en este no hay duda de que tengo una bayoneta a la espalda. En Lecoq, J., op. Cit, p. 118-119

²⁸⁰ Ibid. p. 119. Dibujo de Jacques Lecoq

serenidad. De esta forma se aborda la expresión del actor partiendo del movimiento para llegar a una dimensión dramática y emocional.²⁸¹

Le seguía el análisis de los movimientos de la naturaleza. Se abordaban a continuación los cuatro elementos: El agua se sentía a partir de la pelvis, el fuego se originaba en la respiración y el diafragma, el aire se descubría a través del vuelo de todo el cuerpo y la tierra partía de las manos como sensación moldeable.

Posteriormente también se analizaban las materias deformables, elásticas, etc...

El análisis de los movimientos y las actitudes de los animales le permitió crear una gimnasia animal (la flexibilidad de los omoplatos de los grandes felinos o el alargamiento de la columna de los suricata).

El análisis de los movimientos sacó a la luz las siete leyes generales:

1. No hay acción sin reacción.
2. El movimiento es continuo, avanza sin cesar.
3. El movimiento proviene de un desequilibrio a la búsqueda del equilibrio.
4. El equilibrio mismo está en movimiento.
5. No hay movimiento sin punto fijo.
6. El movimiento pone en evidencia el punto fijo.
7. El punto fijo también está en movimiento.

Estos principios se completaban con las resultantes del juego del reequilibrio que son las oposiciones, las alternancias y las compensaciones.²⁸²

En el primer curso se incidía en tres líneas: la observación y el redescubrimiento de la vida por medio de la recreación gracias a la disponibilidad de la máscara neutra, la elevación de los niveles de actuación con las máscaras expresivas y la exploración de la poesía, las palabras, los colores y los sonidos.

El segundo curso era un salto cualitativo hacia otra dimensión, la exploración geodramática con un único objetivo: la creación dramática. Se abordaban primero los lenguajes del cuerpo y los lenguajes del gesto, posteriormente los sentimientos del melodrama y luego la comedia humana en la comedia del arte. El segundo trimestre se dedicaba a los bufones, después a la tragedia y el coro (donde es digno mencionar el ejercicio del equilibrio del escenario), y por último al misterio y la locura. El clown y las variedades cómicas (burlesco, excéntrico, absurdo,...) ocupaban el tercer trimestre.

²⁸¹ Ibid. pp. 103-105

²⁸² Ibid. pp. 111-136

*“El curso comienza llorando, pasa por el colectivo con el coro y se termina en la soledad, riendo”.*²⁸³

“ El deporte más que el circo me ha servido como punto de apoyo. Ninguna de las <<disciplinas>> clásicas del circo (el equilibrio sobre el cable, el malabar, el trapecio volante, el caballo de volteo, el contorsionismo, el trampolín, etc.) alimentado mi aprendizaje del teatro, porque nunca he practicado personalmente estas disciplinas. Sólo la acrobacia, que la practiqué en la gimnasia de aparatos y la Gimnasia de suelo, la incorporé desde el principio a mi enseñanza. El deporte, más que el circo me ha servido de punto de apoyo.”

La acrobacia era la base del trabajo corporal, tanto en circo como en teatro. Girar en el sitio, hacer una voltereta o una paloma, era simplemente jugar con su cuerpo y ensayar la distracción de los componentes del peso y el equilibrio²⁸⁴

*“Los movimientos acrobáticos son aparentemente gratuitos. No “sirven” para nada, salvo para el juego. Son los primeros movimientos naturales de la infancia. El niño sale del cuerpo de su madre encogido sobre sí mismo; antes de gatear o de andar, sus primeros contactos con el suelo se hacen a partir de un movimiento de cabeza que lo propulsa en una voltereta lateral. Mi objetivo consiste en hacer que el actor reencuentre esa libertad de movimiento que predomina en el niño antes de que la vida social le imponga otros comportamientos más convencionales.”*²⁸⁵

JLQ exprimió sus conocimientos sobre el desarrollo evolutivo psicomotor y dedujo de forma brillante que la acrobacia era inherente al ser humano desde su nacimiento.

*“La acrobacia dramática comienza con volteretas y cabriolas cuya dificultad va aumentando progresivamente para transformarse en saltos de obstáculos, y luego en saltos mortales, en un intento de liberar al actor, tanto como sea posible, de la fuerza de la gravedad. Trabajamos al mismo tiempo la flexibilidad, la fuerza, el equilibrio (sobre las manos, sobre la cabeza, sobre el hombro...), la ingravidez (todos los saltos), sin olvidar nunca, aquí también, la justificación dramática del movimiento.”*²⁸⁶

²⁸³ Ibid. pp. 145 -146

²⁸⁴ CNDP, Théâtre aujourd'hui n° 7, op. Cit., p. 119

²⁸⁵ Lecoq, J., op. Cit., p. 109

²⁸⁶ Id.

Una de los pilares de LCQ en sus opiniones con respecto a la acrobacia dramática fue la necesidad de contextualizarla en escena y justificar gestualmente a nivel dramático los movimientos acrobáticos, privándoles de la gratuidad y el exhibicionismo fácil que conllevaban, para que no fuesen meros adornos del movimiento escénico.

*Una pirueta puede ser accidental –tropezó con un obstáculo, me caigo, ruedo– pero también un elemento de transposición de la actuación: <<Arlequín se echa a reír hasta llegar a dar una voltereta>>. Por medio del juego acrobático el actor llega al límite de la expresión dramática.*²⁸⁷

Lecoq tenía en cuenta en este punto la situación emocional del personaje, poniendo de manifiesto que una emoción podía justificar una determinada acrobacia.

*“Por eso proseguimos con la acrobacia dramática a lo largo de los dos cursos, adaptándola en el segundo curso a los territorios dramáticos explorados. Hay en particular una acrobacia <<bufonesca>> especialmente interesante, hecha de caídas al suelo a veces violentas, de pirámides catastróficas que se vienen abajo, y cuya ejecución solo es posible gracias a los trajes, con mucho relleno, de ciertos bufones”.*²⁸⁸

LCQ pone de manifiesto un trabajo de alta acrobacia donde resalta la importancia de la indumentaria como elemento amortiguador y preventivo de caídas y golpes, con lo que deja entrever aspectos higiénicos y técnicos de su metodología que quedan patentes en estas escenas cómicas.

*Los juegos malabares son complementarios del acercamiento a la acrobacia. Se empieza con una pelota, dos, tres, cuatro, cinco o más....pero, sobre todo, se prosigue con objetos de la vida cotidiana, platos, vasos, y para terminar, todo se integra en una secuencia de juego dramatizado (el restaurante, el almacén...).*²⁸⁹

A continuación aparece la lucha: dar y recibir una bofetada, una patada, tirarse de los pelos, retorcerse la nariz, entablar una pelea colectiva, dándole un máximo de ilusión, pero sin pelearse nunca de verdad, por supuesto. El que recibe la bofetada o el que le tiran del pelo es quien conduce el juego y provoca la ilusión.

²⁸⁷ Id.

²⁸⁸ Ibid. pp. 109-110

²⁸⁹ Ibid. p. 110

Capítulo IV: *La acrobacia dramática en la formación y el entrenamiento actoral de las Escuelas teatrales del siglo XX y XXI*

Se confirma aquí esta ley esencial del teatro que ya hemos observado: ¡la reacción crea la acción!

Con esa última premisa explicaba toda la metodología interpretativa de la lucha escénica.

“Se añaden por último los objetos. La silla que vuela, la mesa sobre la que se rueda, etc. Igualmente se trabajan los apoyos, es decir el acompañamiento y la seguridad del movimiento acrobático para evitar la caída del actor. En un salto mortal, una mano colocada en la parte baja de la espalda puede ayudar a realizar el movimiento sin correr riesgos. Estos apoyos son a su vez dramatizados: “me agacho para recoger un objeto, el otro personaje rueda sobre mi espalda, me levanto para ver lo que pasa, y al incorporarme, le ayudo a realizar su salto.”

Realizaba aplicaciones escénicas utilizando ejercicios de progresiones de aprendizaje de movimientos acrobáticos y justificando las acciones acrobáticas perfectamente a través del binomio acción – reacción.

“El dominio técnico de todos estos movimientos acrobáticos, caídas y saltos, malabarismos y luchas tienen un único objetivo: dar al actor una mayor libertad de actuación.”²⁹⁰

Puso de manifiesto la importancia del entrenamiento técnico acrobático para la obtención de un mejor rendimiento escénico en la comedia del arte:

“el nivel del juego actoral ha de ser llevado al máximo, hasta la acrobacia.”²⁹¹

“...en esta forma de teatro, para que el cuerpo hable al público debe ser articulado perfectamente. Para ello, he elaborado una gimnasia del Arlequín. Asimismo, está presente el aspecto acrobático, como siempre justificado por el drama. Cuando pantalón, encolerizado, da un salto mortal hacia atrás, el público no debe decir: << ¡Qué gran salto mortal!>>, sino << ¡Qué cólera!>>.

Para llegar a tal nivel de compromiso físico y justificar un gesto así, es necesaria una carga emocional extraordinaria y, por supuesto un perfecto dominio técnico del salto mortal.”²⁹²

²⁹⁰ Id.

²⁹¹ Lecoq, J., *La comedia del arte*. En *Ibid.*, p. 170.

²⁹² *Ibid.*, p. 172

IV.2.18. Jerzy Grotowsky

Jerzy Grotowsky (GTY) nació en 1933 en Rzesów, una pequeña ciudad al sudeste de Polonia. Con el comienzo de la segunda guerra mundial, él y su familia se trasladaron a Nienadówka, un pueblo cercano donde vivió hasta su adolescencia



En 1951, después de superar una grave enfermedad, entró en la ESAD de Cracovia para estudiar dirección escénica. Durante su período formativo estuvo un año en el GITIS (la academia rusa de Artes escénicas) de Moscú, donde conoció de mano de Yuri Zavadski (antiguo actor de Vajtangov y Stanislavsky) el método de las acciones físicas y tomó contacto con las innovadoras propuestas escénicas de Meyerhold.

Figura nº 143: Jerzy Grotowsky

Posteriormente realizó su primer viaje a Asia Central, donde perfiló sus conocimientos sobre sánscrito y filosofía oriental, temas cuya afición le venía de su niñez cuando leyó *La India secreta* de Paul Brunton. La India y Stanislavsky fueron dos de sus fuentes principales.

A su vuelta de Asia participo activamente en el movimiento político Octubre polaco, aunque después de 1957 dedicó todos sus esfuerzos al teatro.

Finalizados sus estudios de Arte dramático en 1960, el crítico Ludwik Flaszen le invitó a hacerse cargo del teatro 13 Rzedów (el teatro de las 13 filas) de Opole, que posteriormente en 1962 se convertiría en el Teatro Laboratorium. En sus inicios puso en escena obras de Cocteau y Maiakowski en un intento de seguir el modelo multidisciplinar de teatro total, pero posteriormente renunció a él y acabo formulando su revolucionaria concepción del teatro.²⁹³ Murió en 1999.

Se pueden distinguir cuatro grandes períodos desde los comienzos hasta 1984, año de la clausura definitiva del Instituto-laboratorio de Wroclaw.

El primer período, denominado *teatro de dirección*, de 1957 a 1961, se superpone a la fundación del “teatro de las 13 filas”. Esta fase incluye los trabajos de dirección que se hace cargo GTY mientras sigue siendo alumno de la Escuela Superior de Arte de Cracovia, en la que se graduó en 1960. Debutó en 1957 con

²⁹³ Ruíz, B., op. Cit., pp. 360-361

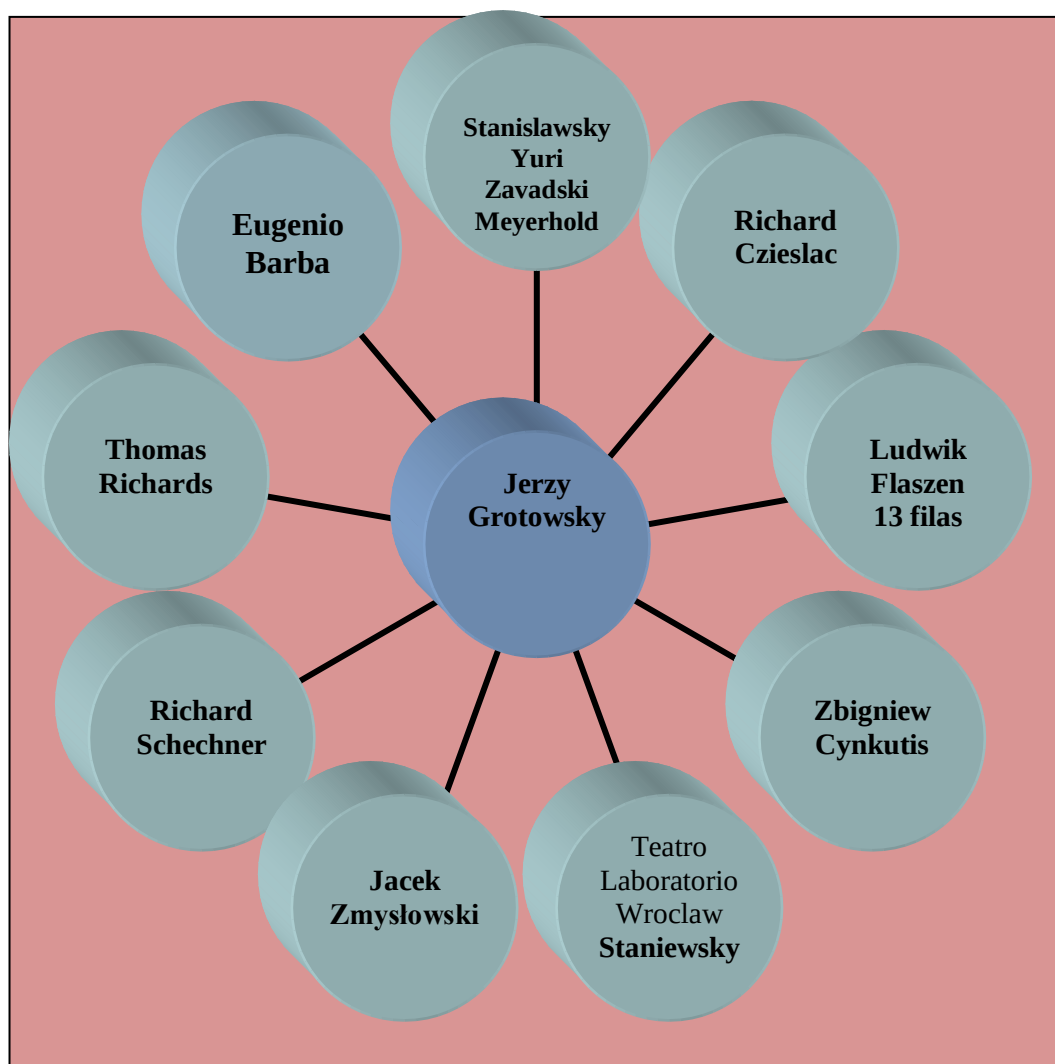
Las sillas de Ionesco y continuó en 1958 con *El Tío Vania* de Chejov en Cracovia, Fausto de Goethe en 1960 en Poznan y las primeras obras producidas en Opole con su nuevo grupo: *Orfeo* según Cocteau en 1959, *Caín* según Byron, *Misterio Bufo* según Maiakowsky y *Sakundala* según Kalidasa en 1960 y *los antepasados* según Mickievicz en 1961.

Las primeras realizaciones en Opole muestran las experiencias teatrales acumuladas hasta ese momento: del estudio de Stanislawsky y de Meyerhold, dos polos que tratara siempre de conjugar al conocimiento directo de distintas formas del teatro oriental (kathakali, Nô y Ópera de Beijing), los seminarios de Jean Vilar en Avignon y de Emil Burian en Praga, la visión de algunas adaptaciones del Berliner Ensemble, la filosofía de Sartre, la dramaturgia del absurdo, la historia de las religiones, la filosofía oriental, etc., ponen de manifiesto los elementos clave de su posterior investigación: la autonomía del teatro respecto de la matriz literaria, el protagonismo del actor y su expresión física y el contacto con el espectador.

El segundo período, de 1962 a 1969, coincidió con su gran aceptación internacional, gracias a algunos espectáculos irrepetibles revestidos de la poética del teatro pobre como *Kordian* según Slowacki y *Akropolis* según Wyspiansky en 1962 (con cinco variantes), *la trágica historia del doctor Fausto* según Marlowe en 1963, *Estudio sobre Hamlet* según Shakespeare y Wyspianski en 1964, de escaso éxito, *El príncipe constante* según Calderón y *Slowacki* en 1965 (con dos variantes) y *Apocalypsis cum figuris* de varios autores en 1968-1969.

El tercer período es la fase parateatral de 1970 a 1979. En el otoño de 1970 después de una larga estancia en la India de donde regresó transformado incluso físicamente (delgadísimo, ascético y vegetariano), anunció su intención de interrumpir la actividad teatral para dedicarse a investigaciones referentes a la intercomunicación y al encuentro entre los individuos. Estas actividades parateatrales se desarrollaron especialmente entre 1975 y 1979 mediante una serie de proyectos especiales: Proyecto montaña, La vigilia, El árbol de la gente, Meditación en voz alta, etc.

El cuarto período sigue a la *fase parateatral* que todavía continua como actividad individual de GTY en 1970. La denominó *Teatro de las fuentes* y constituye una recuperación desde una nueva óptica de ciertos intereses antropológicos e historicorreligiosos, cultivados por GRY a través de sus viajes a Oriente.



Cuadro nº 32: Jerzy Grotowsky

La diferencia respecto a 1950 y 1960 es que entonces los resultados de sus investigaciones estaban orientados a la tarea de Dirección y a la investigación sobre el actor, mientras que en este período se dirigió exclusivamente al hombre y al conjunto de técnicas de la conducta corporal, que le permitíann en cualquier época y latitud, tratar de mantener una relación con sus propias raíces, con su propio bios, su propio proceso orgánico.

A partir de 1983 podría distinguirse una fase posterior, la del *Drama Objetivo*, que desarrolló y se ligó al proyecto sobre *El teatro de los manantiales*. Con la expresión *Drama Objetivo* quiere indicar los aspectos técnicos de la interacción ritualizada. Uno de los objetivos actuales en la Universidad de California y el centro de Pontedera es descubrir cuáles son los efectos objetivos de las técnicas

ritualistas e investigar los fragmentos performativos comunes de los diferentes grupos étnicos, culturales y religiosos.²⁹⁴

Peter Brook escribió en 1968 que GTY era único porque nadie desde STY, que él supiese, había 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 GTY.²⁹⁵

Hacia un teatro pobre. Grotowsky se formó y entrenó con los métodos de STY, estudio todos los métodos teatrales más importantes de Europa y de otras partes del mundo, y los que mas le influyeron fueron los ejercicios de Dullin, las investigaciones de Delsarte sobre las reacciones de extroversión e introversión, el trabajo de STY sobre las acciones físicas, el entrenamiento biomecánico de Meyerhold, la síntesis de Vajtangof, así como las técnicas de entrenamiento del teatro oriental, específicamente, la ópera de Beijing, el Kathakali hindú y el Teatro No Japonés. Pero su método no es una combinación de técnicas sino que el esfuerzo se concentra en lograr la madurez del actor para expresarse a través de una tensión elevada al extremo, de una desnudez total y una exposición absoluta, de una exposición absoluta de su propia intimidad. La suya es una vía negativa, no una colección de técnicas, sino una destrucción de obstáculos. Mediante años de trabajo y de ejercicios de entrenamiento vocal, plástico y físico, el actor logra el punto exacto de concentración.²⁹⁶

Los ejercicios. Generalmente cuando se habla de los ejercicios, se presupone que se trata de una especie de elementos y movimientos paragimnásticos cuyo objeto es el entrenamiento de la agilidad. En el caso de la pantomima, por ejemplo, se supone que se tienen que repetir continuamente un cierto número de signos – gestos, signos llamados “móviles”- para que a través de la repetición sea posible asimilarlos al grado que funcionen como expresión propia del mimo.(..)

Puesto que no hay veinte o treinta signos, sino cientos. Allí el training del actor es una labor diaria, durante la cual se entrenan los signos, se perfecciona la agilidad natural del cuerpo para poder reproducir los signos sin que él oponga resistencia, y se buscan las maneras de eliminar los bloqueos físicos del actor en el sentido de la pesadez, de la “entropía” energética. Se ejecuta toda una serie de ejercicios

²⁹⁴ Marinis, M. de, op. Cit.

²⁹⁵ Grotowsky, J., 1987, 14ª ed., *hacia un teatro pobre*, México, siglo XXI editores, p. 5

²⁹⁶ Ibid., pp. 10

llamados “acrobáticos” para liberarse de las limitaciones naturales creadas por el espacio, por la gravedad, etc.²⁹⁷

“No estoy de acuerdo con esos géneros de entrenamiento en donde se cree que diversas disciplinas aplicadas al actor, puedan desarrollar su integridad. Quiere decir que el actor debería, por un lado, tomar lecciones de dicción, por otro lecciones de voz, por otro, de acrobacia, por otro todavía, de gimnasia, de danza clásica y moderna, de pantomima, etc., y que todo esto, amontonado, dará la plenitud.”

GTY no comparte la formación y el entrenamiento multidisciplinar, es decir defiende la idea de que la formación ha de pasar por un maestro.

“.....Se le dice que debería hacer gimnasia. Hace gimnasia. Su cuerpo se desarrolla cada vez más, lo que de por sí no está nada mal. Pero observen cual es su expresión vital, biológica, de las personas bien entrenadas en la gimnasia ¿Son elásticas? Sí, pero en movimientos específicos, ¿son expresivas en los pequeños movimientos, en los síntomas de la vida? No, eso está bloqueado. Dan la impresión de personas que se han vuelto pesadas, porque la gimnasia desarrolla sólo ciertos músculos, desarrolla sólo ciertas zonas de la fuerza y la agilidad; esto puede ser aplicado en una esfera muy concreta: los saltos, la ejecución de saltos mortales, la carrera. Alzar pesas.

*Si el actor ha sido formado de esta manera, entonces se vuelve una especie de percherón...Los actores-percherón en situaciones difíciles atraviesan en general agudas crisis psíquicas y caen fácilmente en pánico. Hay actores que en verdad no son percherón, en cambio son como acróbatas, deportivos...La gimnasia no libera, la gimnasia encierra el cuerpo en una cierta cantidad de movimientos y de reacciones perfeccionados.....El cuerpo no es liberado. El cuerpo está amaestrado. Es una diferencia enorme. En tal modo la gimnasia, no obstante que los actores deberían sin embargo ser físicamente ágiles, crea únicamente bloqueos. Evidentemente es mucho mejor si el actor está bloqueado por un exceso de agilidad, que por una total inhabilidad.”*²⁹⁸

GTY resalta el bloqueo, la pesadez y la falta de expresividad que producen determinadas actividades físicas. Deja sentado que la gimnasia no libera, sino que provoca un adiestramiento corporal estructurado en una serie de movimientos o

²⁹⁷ Grotowsky, J. *Los ejercicios*. Mascara 11-12. Oct. 92 – Ene. 93, p. 27

²⁹⁸ *Ibid.*, p. 31

clisés, aunque prefiere un actor que esté bloqueado por un exceso de agilidad que uno que lo esté por falta de habilidad.

“ Pienso que en todos los géneros de ejercicios, el mal deriva de esta opinión cerrada, en la cual parece posible desarrollar diversos sectores del cuerpo y a través de esto liberar al actor, su expresión. No es verdad. No hay que” entrenar”. La palabra misma “entrenamiento” no es exacta. No se tiene que entrenar gimnasia, ni acrobacia, ni danza, ni gesto. En este tipo de trabajo, que es distinto a los ensayos, se debe confrontar al actor con aquello que es el germen creativo.”

GTY no está de acuerdo con el entrenamiento convencional, defiende que lo importante es realizar un proceso que recolocque al actor en un estado creativo.



“Cuando por ejemplo aplicamos la acrobacia (lo que no dio malos resultados a nivel de acrobacia), los actores de verdad efectuaban saltos mortales para adelante, para atrás, pero no creo que esto haya dado algo esencial.

Si se quiere hacer circo en escena se pueden contratar artistas circenses. Lo hacen mucho mejor que los actores. No es necesario llegar al nivel de los artistas circenses. No es fácil.”

Figura nº 144: Puente Cieslak ²⁹⁹

Según GTY un actor no necesita adquirir el nivel de habilidad acrobática de un artista circense, ya que no es esencial para el trabajo actoral.

“ ...después de aplicar diversos y bien conocidos sistemas de ejercicios plásticos: de Desaltre, de Dalcroze y otros, paso a paso, comenzamos a descubrir los así llamados ejercicios plásticos. ...Aquí, en los movimientos del cuerpo, son fijados los detalles que podemos llamar formas. (...)

Paso a paso elegimos un cierto número de ejercicios llamados plásticos que nos daban la posibilidad de la reacción orgánica,...con los actores buscábamos la precisión del detalle...es esencial no limitar la cantidad de detalles.”

²⁹⁹ Fuente: Grotowsky El príncipe constante
<http://www.grotowski.net/sites/default/files/content/mediateka/foto/25.jpg?1297442919>
19/04/2014 11:20

Los ejercicios plásticos están encaminados a desarrollar la forma y las reacciones orgánicas expresivas y creativas del actor.

“No es que el cuerpo tenga memoria. El es memoria. Lo que hay que hacer es desbloquear el cuerpo-memoria...Pero si-conservando la precisión de los detalles- se le permite al cuerpo dictar diferentes ritmos, cambiar continuamente de ritmo, cambiar el orden, tomar como de el aire otro detalle, entonces ¿quién dicta? No es el pensamiento. Pero tampoco la casualidad....fue el cuerpo-memoria. El cuerpo vida o cuerpo-memoria. Indudablemente se puede ampliar la cantidad de detalles plásticos, se puede –paso a paso- encontrar nuevos. La evolución fue aquí como Darwin, una selección natural.”

La adecuación de la memoria corporal y muscular es la clave para variar los ritmos y el orden de los movimientos plásticos y el proceso pasa por su selección.

“También en los ejercicios llamados físicos hemos pasado una larga evolución a través de la selección y la eliminación natural. En efecto algunos de los ejercicios los basamos en el Hatha-yoga. Estos fueron transformados y su ritmo conductor invertido (dinamismo en lugar de estatismo).

Los actores tienen cantidades de bloqueos no sólo en el plano físico, sino mucho más en el plano de su actitud respecto al propio cuerpo....en el sentido psíquico. Todo el tiempo el ser está dividido en “yo” y “mi cuerpo” como dos cosas distintas. A muchos actores el cuerpo no les da una sensación de seguridad. Encarnados, corpóreos –los actores no están seguros. Encarnados, corpóreos- están más bien en peligro. Existe esta falta de fe en el propio cuerpo. ..Esto divide al hombre en sí mismo...No estar dividido –eso es en el fondo aceptarse a sí mismo. Es posible sobrepasarse, si nos aceptamos a nosotros mismos.”

GTY habla de uno de los principales problemas del actor: la fragmentación entre el cuerpo y la mente, su continuo intento de raciocinio biomecánico es el que le impide realizar movimientos de forma orgánica.

“Algunos actores durante los ejercicios llamados físicos se torturan, se martirizan. Incluso una simple evolución en los ejercicios – riesgosa, obviamente en una esfera limitada, pero riesgosa, con posibilidad de dolor- es suficiente para no defenderse ante el afrontar el riesgo.

Los ejercicios llamados físicos son el terreno del reto a sobrepasarse a sí mismo. Para aquel que los efectúa deberían ser casi imposibles. Sin embargo debería poder hacerlos.....-dije esto en doble sentido: por un lado debería ser



aparentemente imposible de hacer, pero el actor no debería defenderse al hacerlo; por otro lado debería ser capaz de hacerlo en el sentido objetivo, debería ser – a pesar de toda apariencia- posible de hacer. Entonces se comienza a descubrir la confianza en las propias fibras.”

Figura nº 145: Entrenamiento Teatro laboratorio Grotowsky³⁰⁰

“En los ejercicios llamados físicos hay que mantener lo concreto de los elementos, así como en los ejercicios llamados plásticos: la precisión.

...existen ciertos problemas que se pueden analizar desde el punto de vista de la técnica, pero su solución nunca es técnica. Tomemos por ejemplo el problema del equilibrio en las posiciones del Hatha – yoga. Se prueba, se cae. Sin engaño reprueba de nuevo....Se cae de nuevo. ¿Por qué se perdió el equilibrio? Porque empezó a actuar algo externo, algo de parte de nuestros pensamientos, del control calculado, tal vez una especie de miedo. “Perdí la confianza y me caí...En este ejemplo el equilibrio es el síntoma de la confianza que se vuelve a hallar en los ejercicios.”

GTY señalaba la importancia de los ejercicios físicos acrobáticos para adquirir una verdadera confianza corporal.

“Se pueden enumerar todos los elementos de nuestros ejercicios. Se pueden agregar un cierto número de elementos. Buscar nuevas perspectivas. Incluso hay que hacerlo, porque los ejercicios deberían ser una especie de reto para nuestra naturaleza. Pero el reto debe ser renovado. No obstante hay que mantener un terreno al cual regresar. Gradualmente llegamos a lo que se podría llamar

³⁰⁰ Grotowsky, el príncipe constante, Training practicioner page,
[https://www.google.es/search?q=grotowski&tbm=](https://www.google.es/search?q=grotowski&tbm=11:06 19/04 /2014)
<http://cw.routledge.com/textbooks/actortraining/images/practitioner-grotowski-image02.jpg>

*“acrobacia orgánica” dictada por ciertas regiones del cuerpo- memoria, por ciertas intuiciones del cuerpo vida.”*³⁰¹

El proceso debe renovarse hasta realizar las acrobacias de forma orgánica y eso sí según GTY para poder improvisar se debe tener una estructura de referencia o partitura a la cual poder retornar.

Los ejercicios físicos propuestos por GTY para el entrenamiento del actor son:

Ejercicios físicos

I. Calentamiento

1. Caminar rítmicamente mientras los brazos y manos rotan.
2. Correr sobre la punta de los dedos. El cuerpo debe experimentar una sensación de fluidez, de huida, de falta de peso. El impulso para correr sale de los hombros.
3. Caminar con las rodillas inclinadas y las manos en las caderas.
4. caminar con las rodillas inclinadas tomándose de los tobillos.
5. Caminar con las rodillas ligeramente inclinadas y las manos tocando la parte exterior de los pies.
6. Caminar con las rodillas ligeramente inclinadas sosteniendo los dedos de los pies con los dedos de las manos.
7. Caminar con las piernas estiradas y rígidas como si las tirasen cuerdas imaginarias sostenidas con las manos (los brazos extendidos al frente).
8. Empezar en posición encorvada, dar pequeños saltos hacia delante para volver a la posición encorvada con las manos junto a los pies.

Hasta durante los ejercicios de calentamiento el actor debe justificar cada detalle de su entrenamiento con una imagen precisa, ya sea real o imaginaria. El ejercicio se ejecuta correctamente sólo si el cuerpo no opone ninguna resistencia durante la realización de la imagen en cuestión. El cuerpo debe por tanto estar como sin peso, ser tan maleable como la plastilina de los impulsos, tan duro como el acero cuando actúa como apoyo, y capaz hasta de dominar las leyes de la gravedad.

II. ejercicios para aflojar los músculos y la columna vertebral

1. El gato: Este ejercicio se basa en la observación de un gato cuando se despierta y se estira.
2. Se debe sentir como si se tuviera una banda de metal alrededor del pecho, estirarse mediante una expansión vigoroso del tronco.

³⁰¹ Grotowsky, G. *Los ejercicios*, op. Cit., pp. 27-37

3. Pararse sobre las manos con los pies juntos, apoyándose en la pared. Las piernas deben abrirse lentamente hasta donde sea posible.
4. Posición de descanso. Sentarse en cuclillas con la cabeza caída hacia adelante y los brazos sueltos entre las rodillas.
5. Posición de pie con las piernas juntas y derechas. Flexionar el tronco hacia el piso hasta que la cabeza toque las rodillas.
6. Rotación vigorosa del tronco de la cintura hacia arriba.
7. Conservar las piernas juntas y brincar sobre una silla. El impulso para el brinco no debe venir de las piernas, sino del tronco.
8. Splits totales o parciales.
9. Empezar en posición erguida, inclinar el cuerpo hacia atrás para formar un puente hasta que las manos toquen el suelo por atrás.
10. Posición yacente, yacer con el cuerpo estirado sobre la espalda. Rotar el cuerpo entero de izquierda a derecha vigorosamente.
11. Empezar de rodillas, inclinar el cuerpo hacia atrás y formar un “puente” hasta que la cabeza toque el piso.
12. Brincar imitando los saltos de un canguro.
13. Hincarse en el piso con las piernas juntas, estirándolas con el cuerpo erecto. Las manos deben estar colocadas en la parte de atrás del cuello, hay que empujar la cabeza hacia adelante y hacia abajo hasta que toque las rodillas.
14. Caminar sobre las manos y los pies con el pecho y abdomen hacia arriba.

Según GTY, es igualmente incorrecto llevar a cabo estas series de ejercicios de una manera inanimada. El ejercicio ayuda a la investigación. No es meramente una repetición automática o una forma de masaje muscular. Por ejemplo durante los ejercicios se investiga el centro de gravedad del cuerpo, el mecanismo para la contracción y relajación de los músculos, la función de la columna en los diversos movimientos violentos, analizando cualquier desarrollo complicado para relacionarlos con cada ligamento y músculo. Los ejercicios son individuales y responden a una investigación continua y total, sólo los ejercicios que “investigan” hacen participar el organismo total del actor para movilizar sus recursos escondidos. Los ejercicios que sólo intentan repetir las cosas son mediocres.

III. *Ejercicios de arriba hacia abajo: “Estos ejercicios son más bien posiciones de acrobacia y de acuerdo con las reglas del Hatha –Yoga se ejecutan de manera muy lenta. Uno de los objetivos principales durante su ejecución es el estudio de la respiración, el ritmo del corazón, las leyes del equilibrio y la relación que existe entre la posición y el movimiento.”*

1. Pararse sobre la cabeza usando la frente y ambas manos como apoyo.
2. Pararse de cabeza en posición del Hatha –Yoga
3. Sostenerse sobre la cabeza con el hombro, la mejilla y el brazo.
4. Sostenerse sobre la cabeza con los antebrazos.³⁰²

Grotowsky rechaza firmemente cualquier forma de entrenamiento que busque desarrollar en el actor una colección de ejercicios: *“No estoy de acuerdo con el tipo de entrenamiento en el cual se cree que varias disciplinas, aplicadas al actor pueden desarrollar su totalidad; que un actor debería, por un lado, tomar clases de dicción, y por otro clases de voz, acrobacia o gimnasia, esgrima, danza clásica o moderna, y también elementos de pantomima, y todo esto puesto junto puede darle una abundancia de expresión. Esta filosofía del training es muy popular. Casi en todos lados creen que es así como se prepara a los actores para ser creativos y están absolutamente equivocados...”*³⁰³

El entrenamiento de GTY servía para preparar al actor desarrollando sus habilidades físicas (fuerza, flexibilidad, agilidad y segmentación gestual), la asociación y las facultades imaginativas, que reclamaban al actor a participar en el training con todo su ser. El trabajo psicofísico desarrollado por GTY permitía al actor ejercitarse no solo con su cuerpo, sino también sensibilizarse y hacerse receptivo al contacto. Esta cualidad receptiva, relacionada con la permeabilidad de los impulsos sutiles que emergían desde el interior del cuerpo, y la habilidad de manifestarlos sin obstrucciones, manteniendo un contacto vivo, orgánico con un compañero de actuación, reúne un aspecto central de la visión de GTY del oficio del actor. (...) Él a menudo decía que actuar es reaccionar, y que las acciones más fundamentales son observar y escuchar.³⁰⁴

³⁰² Grotowsky, J. *Hacia un teatro pobre*, op. Cit., pp. 95-99

³⁰³ Grotowsky, J., 1979, *Exercises, Dialog*, p. 7 en Hodge, A., op. Cit., p. 199

³⁰⁴ Ibid, pp. 205-206

IV. 3. La formación y el entrenamiento actoral de las Escuelas teatrales Europeas actuales.

En este último epígrafe del capítulo IV se analiza la formación y el entrenamiento actoral de los directores de escuelas o compañías de teatro europeas más significativas a nivel internacional que se crearon después en la segunda mitad del siglo XX y continúan con su labor teatral en la actualidad. Así mismo se profundiza en el tratamiento dado a la acrobacia dramática dentro de este contexto siempre que resulte procedente por existir documentos significativos.

Se han seleccionado siete directores actuales, que continúan desarrollando una labor formativa y creativa, por haber renovado los métodos de entrenamiento actoral y/o por sus innovaciones escénicas, por lo que resultan imprescindibles para poder vislumbrar el futuro del entrenamiento actoral en el siglo XXI.

El análisis se realiza de acuerdo al orden cronológico de sus fechas de nacimiento. Peter Brook (1925-), director inglés conocido por su libro *El espacio vacío* y sus revolucionarias puestas en escena, fue director de la Royal Opera House y de la Royal Shakespeare company y en la actualidad dirige el Centro Internacional para la Investigación Teatral en París.

Yoshi Oida, (1933-) actor emblemático de Peter Brook y director escénico cuya formación en el teatro Noh, Kyogen y Kabuki japonés ha supuesto la adaptación interpretativa más significativa de esta índole al teatro occidental durante el siglo XX, y su aportación pedagógica a la formación actoral a través de sus publicaciones constituye un apoyo importante para el actor contemporáneo.

Eugenio Barba (1936-), investigador de la antropología teatral y fundador del ISTA, siguiendo al precursor Grotowsky, fue el que desarrolló el training acrobático, está considerado junto con Peter Brook uno de los últimos maestros vivos del arte teatral

Arianne Mnouchkine, (1939-) alumna de Lecoq, fundadora y directora del emblemático Théâtre du Soleil, compañía teatral de estructura cooperativa cuyas creaciones colectivas muestran una estética oriental.

David Zinder, (1942-) heredero del método Chekhov y creador del sistema de entrenamiento cuerpo, voz, imaginación, profesor del departamento de artes teatrales de la universidad de Tel- Aviv y director escénico independiente.

Wlodimierz Staniewski, (1950 -) ex actor de Grotowsky del teatro laboratorio de Wroclaw y creador del centro de prácticas teatrales de Gardzienice.

Thomas Richards (1962-), heredero universal de las doctrinas de Grotowsky y director del Centro de Investigación teatral Jerzy Grotowsky - Thomas Richards de Pontedera, autor del libro *Trabajar con Grotowsky las acciones físicas*.

Otro creador de un método particular de entrenamiento actoral muy significativo es Tadashi Suzuki, cuya compañía reside en Japón y por ello no ha sido incluido en este estudio, aunque al principio del capítulo se le dedica una cita y en esta página una interesante referencia. Tadashi Suzuki, Director de teatro japonés reconocido por la fusión de técnicas tradicionales japonesas y contemporáneas y la aplicación de éstas a textos de tradición occidental. En 1976 traslado su compañía, formada en 1966 en Waseda, a Toga donde creó un centro de creación y de formación de actores sobre la base de su método de entrenamiento. Su compañía, desde 1984 se conoce como Suzuki company of Toga (SCOT). Es colaborador asiduo de Anne Bogart.³⁰⁵

Este capítulo resultaría incompleto si se obviarán a dos de los creadores vanguardistas actuales más significativos: Bob Wilson y Robert Lepage.

Aunque sus nacionalidades y residencias, estadounidense y quebequense respectivamente los excluye de este estudio, valga su mención como homenaje.

Robert Wilson (1941-), director de teatro norteamericano reconocido como una de las referencias del arte de vanguardia del siglo XX. Su teatro es admirado por su minimalismo, su impacto visual, la cuidada y moderna utilización de la luz, y su utilización particular del tiempo dramático. Sus espectáculos iniciales cobraron notoriedad por su larga duración (*KA MOUNTain and GUARDenia* duró 168 horas). Ha colaborado con Phillip Glass, Lou Reed, Tom Waits, Heiner Müller, Susan Sontag y Giorgio Armani.³⁰⁶

Robert Lepage, (1957-) Actor y director nacido en Quebec, Creador innovador y multidisciplinar, utiliza las nuevas tecnologías audiovisuales integrándolas de forma orgánica en la narración escénica. En sus creaciones colectivas la forma y el contenido de la obra se transforma en función de los diferentes públicos. En 1993 creó su actual compañía Ex-machina³⁰⁷

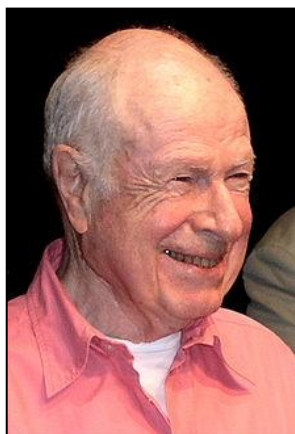
³⁰⁵ Ruíz, B., op. Cit., pp.

³⁰⁶ Ibid., p. 511

³⁰⁷ Ibid., p. 512.

IV.4.1. Peter Brook

Peter Stephen Paul Brook (PBK), nacido en Londres el 21 de marzo de 1925, es un reconocido director de teatro, películas y ópera. Hijo de judíos rusos emigrados a Inglaterra, nació en Londres. Estudió en la Westminster School, en la Escuela Gresham, así como en la Universidad de Oxford. Se inclinó muy pronto por el teatro. Hizo su debut como director en 1945 con apenas 20 años en Birmingham



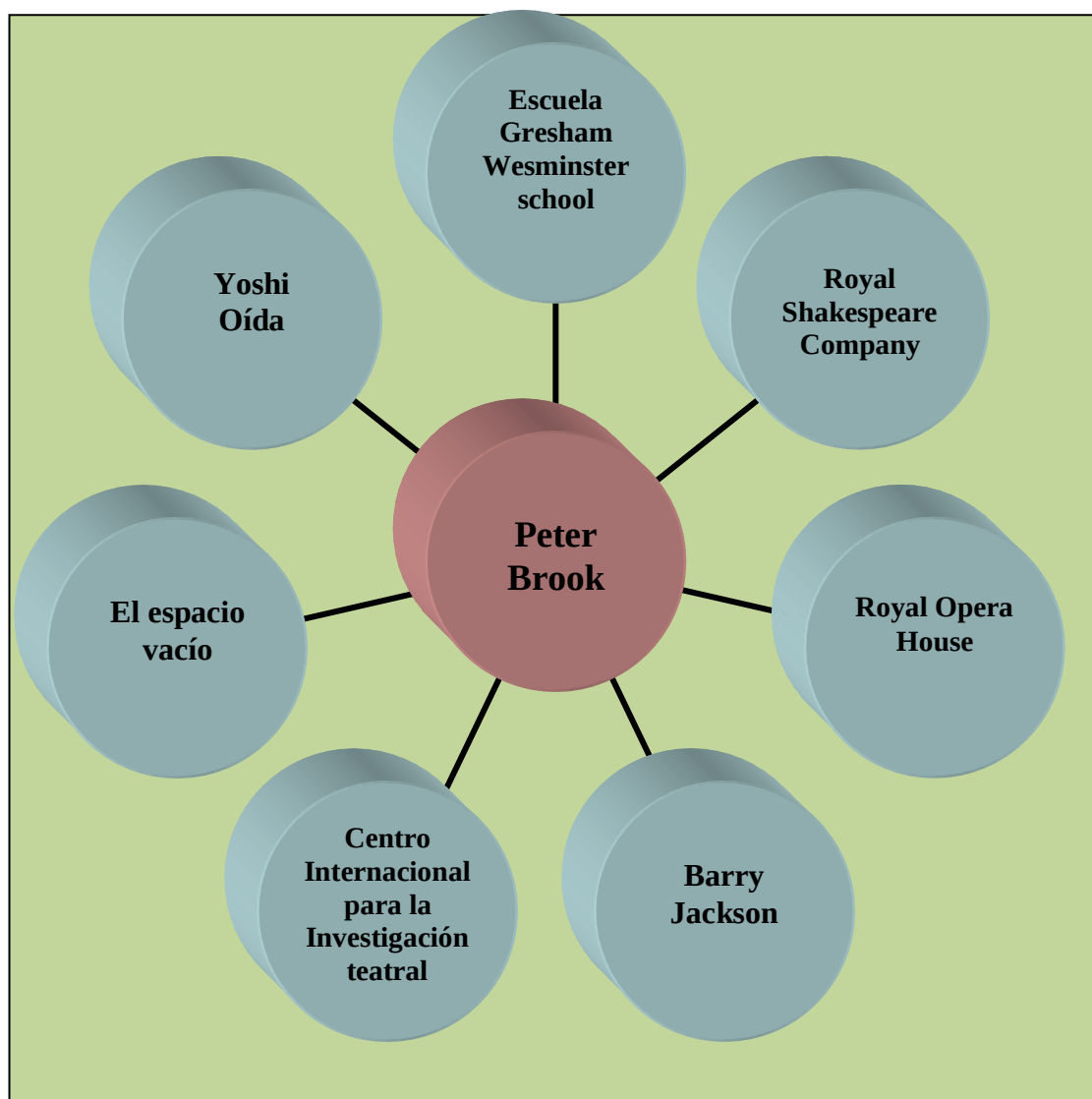
Rep, después de ser descubierto por Barry Jackson.

Entre 1947 y 1950 fue director de la Royal Opera House. Durante los cincuenta trabajó en muchas producciones en Europa y Estados Unidos, y en 1962 regresó a Stratford-upon-Avon para unirse a la recién establecida Royal Shakespeare Company (RSC), con la cual durante los sesenta dirigió una gran cantidad de producciones..

Figura nº 146: Peter Brook

En 1970 dio un giro radical en su vida; viajó con pequeños grupos y se interesó por la expresión teatral asiática, atravesando de parte a parte África. En esta época ya había fundado el Centro Internacional para la Investigación Teatral en París, donde en la actualidad es el director. Sus representaciones se llevaban a cabo en un teatro quemado que él descubrió, al lado de la estación del norte: Les Bouffes du Nord, donde ha desarrollado su tarea durante cuarenta años, no sin dejar de viajar al extranjero con su grupo de actores de las más diversas procedencias (africanos, japoneses, europeos). Entre ellos Yoshi Oida.

Sus mayores éxitos fueron sus originales escenificaciones de obras de Shakespeare —como *Romeo*, *Lear*, *Timón de Atenas*, *El sueño de una noche de verano*, *Medida por medida*, o *La tempestad* (ya en 1968, que rehízo más tarde en 1990) o su experiencia con el Teatro de la Crueldad que culmina con su escenificación de *Marat/Sade* (1964) de Peter Weiss, o la gran puesta en escena *El Mahabharata* (1987) presentada en el festival de Avignon.



Cuadro nº 33: Peter Brook

Pero su trabajo ha incluido, además, obras de Jarry, Chéjov, Genet (*El balcón*) o Beckett (*Días felices*), creaciones a partir del neurólogo Oliver Sacks, piezas sencillas tomadas del mundo africano (que ha prodigado en los últimos años), óperas de Debussy (*Pelleas*) o de Bizet (*La tragedia de Carmen*, 1982).

Su cine, independiente, ha sido durante años un complemento de su teatro. En los últimos años ha escrito “*falsos recuerdos*” y otros libros de evidente calidad sobre el mundo del teatro.³⁰⁸

Su trayectoria puede dividirse en tres fases :

1. *El teatro de las imágenes* (1945 – 1963): Se caracterizó por una prolífica producción de obras de gran variedad de estilos y géneros con una estética

³⁰⁸ Wikipedia. *Peter Brook* http://es.wikipedia.org/wiki/Peter_Brook 09/11/2014 16:57

visual común en la cual, mediante un gran despliegue de elementos de plástica teatral se establecía una clara separación entre la escena y el público.

2. *El teatro de la perturbación* (1964 – 1970): Fue una etapa abierta y decidida hacia la investigación mientras estaba a cargo de la dirección de la Royal Shakespeare company, en la cual creó el grupo experimental «Teatro de la crueldad». Esta reformulación escénica le llevó a preocuparse de manera más específica por el trabajo del actor, buscando un teatro que integrase todos los niveles, desde lo ritual a lo popular, para lo cual depuró la escena eliminando las ornamentaciones expresivas para concentrar su indagación en el aspecto humano y espacial del contacto actor-espectador. Sus reflexiones quedaron reflejadas en *El espacio vacío*, publicado en 1968.
3. *El teatro inmediato* (1970 -): Su interés por la investigación se cristalizó en la creación en 1970 del Centro Internacional de Investigaciones teatrales (CIRT) en París, con la pretensión de formar un elenco internacional estable de artistas, para no solo abarcar la vertiente artística del teatro sino también su raíz antropológica. En sus inicios dedicó gran tiempo a explorar el arte del actor. Brook dirigía la mayor parte de las sesiones y a veces los actores se entrenaban en acrobacia, Tai Chi Chuan, Teatro Noh o Kathakali.

Las experiencias de esta primera fase del CIRT donde actuaron en múltiples lugares y visitaron numerosos países, sirvieron para investigar la esencia comunicativa del teatro, su fundamento humano y su carácter transcultural, desde los aspectos relacionados con el espacio escénico hasta los medios expresivos del actor.

En 1974 se instaló en un antiguo teatro de Bodevil, Les Bouffes du Nord de París. Desde entonces todos sus espectáculos se han representado allí.³⁰⁹

El espacio vacío, texto publicado en 1968 contiene cuatro ensayos en los cuales analizó los problemas del teatro actual. A BRK se le ha acusado de eclecticismo, de acaparar todas las tendencias incluso algunas opuestas y de intentar satisfacer a los más diversos públicos, aunque él siempre ha mantenido un mismo estilo de trabajo, mostrando un cambio continuo en sus montajes, con ingenio, sensibilidad, atrevimiento y un saludable inconformismo. En muchos casos ha dejado que el texto imponga la forma escénica.

³⁰⁹ Ruíz, B., op. Cit., p. 335-338

Se inició como director en 1945, destacando en la Royal Shakespeare Company por sus montajes sobre Shakespeare. Posteriormente evolucionó hacia formas de vanguardia, encontrándose con el teatro de la crueldad artaudiano, que chocaba con sus planteamientos teóricos brechtianos. En esta época realizó sus montajes más espectaculares : *Marat – Sade* de Peter Weiss (1964), *Los biombos* de Jean Genet (1964) y *El sueño de una noche de verano* (1970), dónde combinó la magia y el circo con el teatro de muñecos y el music-hall.



En la Gare du Nord de París el trabajo en equipo le llevó a investigar en diferentes culturas orientales. Inició dicha trayectoria con un trabajo sobre mitos en lejanos pueblos saharahuis: *la conferencia de los pajaros* (1979), y llegó a su punto culminante con una religiosa y épica narración hindú *El Mahabharata* (1985)³¹⁰

PBK descompuso la palabra teatro en cuatro significados diferentes : Teatro mortal, teatro sagrado, teatro tosco y teatro inmediato.³¹¹

Figura nº147 : Conferencia de Peter Brook

Hablando de la auténtica Ópera de Pekín, la cual era ejemplo de arte teatral, donde las formas externas no cambiaban de generación en generación, opina que hoy en día esta soberbia reliquia se ha perdido: « *En Pekín los emperadores y princesas han sido sustituidos por terratenientes y soldados; y se emplean las mismas increíbles destrezas acrobáticas para hablar de temas muy diferentes. (..) Naturalmente es trágico que se haya destruido esta milagrosa herencia...* »³¹²

Expone que una compañía está destinada a caer en un teatro mortal, si carece de objetivo, método o escuela : (..), *por escuela no entiendo un gimnasio, donde el actor haga ejercicio físico. Por sí sola la flexión de músculos no desarrolla ningún arte...*³¹³

PBK narra su experiencia en la búsqueda del teatro sagrado al formar el grupo llamado Teatro de la crueldad, en homenaje a Artaud.

³¹⁰ Oliva, C., Torres, F., 2000, *Historia básica del arte escénico*, Madrid, Ed. Cátedra, pp. 420-421

³¹¹ Brook, Peter, 2000 (7ª Ed.) *El espacio vacío*, Barcelona, Península, pp. 5-6

³¹² Ibid, p. 14

³¹³ Ibid, p. 34

Aunque los ejercicios que proponía este grupo distaban mucho de lo que proponía Artaud: No comenzaban por el centro, sino por los márgenes, colocaban a un actor frente a ellos y le pedían que imaginara una situación dramática que no requiriese movimiento físico, lo cual era imposible. El siguiente paso era averiguar qué era lo mínimo que necesitaban para comunicarse, para lo cual un actor se sentaba de cara a la pared y en el extremo opuesto de la sala otro actor concentra su mirada en la espalda del primero, intentando que éste le obedeciera, curiosamente la necesidad originaba extraños poderes, se comunicaban a través del golpeteo rítmico de una uña.

Otro valioso ejercicio consistía en pelear dando golpes y contestando a ellos, pero con la prohibición de tocar y de mover la cabeza, los brazos y los pies, lo único que se permitía era el movimiento del torso. Estos ejercicios no estaban pensados como gimnasia, sino con el propósito de aumentar la resistencia en la pugna por alcanzar una verdadera expresión. En otro ejercicio cada miembro del grupo debía representar a un niño.

Su trabajo se dirigía hacia diferentes lenguajes sin palabra. Alentaban a los actores a no verse sólo como improvisadores entregados a sus impulsos interiores, rechazaban el lenguaje tradicional de las máscaras y del maquillaje. Experimentaban con la relación entre el silencio y su duración, demandando un público ante el cual pudieran colocar un actor silencioso, con el fin de cronometrar el tiempo de atención que era capaz de imponer a los espectadores. Luego experimentaron con el ritual intentando hacer visible lo invisible mediante la presencia del intérprete. Estudiaban los experimentos biomecánicos de Meyerhold con los que representó escenas de amor en columpios.³¹⁴

Había ejercicios que abrían recíprocamente a los actores, al hacerles interpretar distintas escenas, sin hablar al mismo tiempo, con el fin de que cada uno prestara atención al conjunto y supiese que momentos dependían de él.

Estos ejercicios pretendían en primer lugar liberar al actor. Por ejemplo un magnífico ejercicio consistía en dividir un soliloquio de Shakespeare en tres voces, como un canon y hacerlo recitar a tres actores a toda velocidad y de manera repetida, Al principio la dificultad técnica absorbía la atención de los intérpretes, luego cuando gradualmente dominaban las dificultades, se les pedía

³¹⁴ Ibid, pp. 61-66

que resaltasen el significado de las palabras, aunque parecía imposible debido a que la rapidez y el ritmo mecánico impedían que el actor utilizase sus medios normales de expresión y de repente, rompían una barrera y experimentaban la libertad a través de la más estrecha disciplina.

Otra variante era tomar el famoso « ser o no ser: « He aquí el problema » y distribuirlo entre ocho actores colocados en círculo, a palabra cada uno, procurando formar una frase viva.³¹⁵

.. se reclutó a una docena de comediantes que a continuación fueron sometidos a un training de tres meses.

Brook y Marowitz practicaron el collage y el ejercicio de grupo para romper los hábitos. Collage significa que un mismo actor interpreta simultáneamente varias escenas (...) Otro ejercicio consiste en utilizar los colores : Improvisar, sentir una emoción o reacción y expresarla en colores sobre caballetes dispuestos al efecto.(.)

*Ademas de las teorías de Artaud y Brecht, a PBK también le han interesado sobre manera las actividades de compañías como el workshop de Joan Littlewood y el Lliving theatre, las investigaciones técnicas de Grotowsky, la tentativa vocal de Roy Hart, los ritos africanos y las tradiciones orientales.*³¹⁶

PBK destacó a Merce Cunningham, Samuel Becket y Jerzy Grotowsky por luchar por un arte sagrado, cuyos teatros tenían en común los escasos medios, el intenso trabajo, una disciplina rigurosa y una absoluta precisión.³¹⁷

Peter Brooks expone que la acrobacia es un medio para adquirir sensibilidad en todo nuestro cuerpo : « Cuando hacemos ejercicios de acrobacia, no es por el virtuosismo, ni para convertirnos en acróbatas geniales(aunque a veces esto pueda resultar útil y maravilloso), sino por la sensibilidad (...) Es muy fácil, ser sensible en la lengua, en el rostro, en los dedos ; pero lo que no está dado y debe ser adquirido mediante el ejercicio es la misma sensibilidad en el resto del cuerpo, las piernas, la espalda, el trasero....Sensible quiere decir que el actor esté a cada instante en contacto con todo el cuerpo, que cuando se lance sepa dónde se encuentra su cuerpo.»³¹⁸

³¹⁵ Ibid, pp. 152-153

³¹⁶ Aslan, O., op. Cit., pp. 270-271

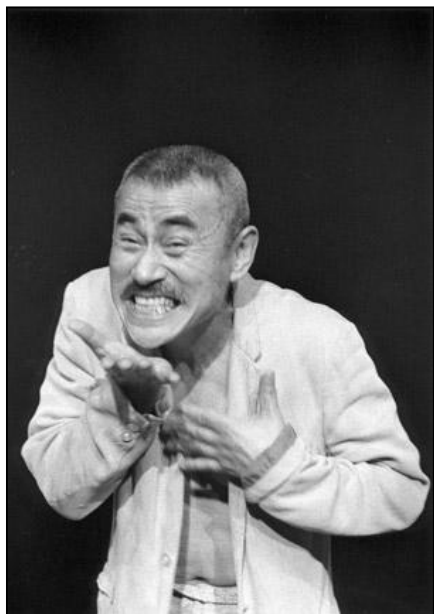
³¹⁷ Brook, P., op. Cit. , pp. 73-77

³¹⁸ Peter Brook. *Le diable c'est l'ennui*. Arles. Actes su papier. 1991. P. 31. En Müller, C., op. Cit, p. 22-23

IV.4.2. Yoshi Oida

Yoshi Oida (Oída) (1933), actor del teatro Noh y uno de los intérpretes emblemáticos de las experiencias realizadas por Peter Brook, se incorporó a su grupo intercultural en 1968 en el Centro internacional de créations théâtrales.

Ha trabajado con Brook en *La tempestad* (1968), *Orghast* (1971), *La experimentación en África* (1972-73), *La conferencia de los pájaros* (1972), *los*



Iks (1975), *El mahabharata* (1985), *La tempestad* (1990), *El hombre que* (1993), *¿Quién anda ahí?* (1995), *La tragedia de Hamlet* (2000) y *Tierno Bokar* (2004). En 2006 realizó representaciones sobre palabras de maestros Zen. Ha actuado en la película *The pillow book* (1996) de Peter Greenaway y en *Madame Buterfly* (2002) de Frédéric Miterrand. Ha escrito *Un actor a la deriva* (1992), *El actor invisible* (1997) y *Los trucos del actor* (2007) en colaboración con Lorna Marshall. Tradujo el Mahabharata al japonés.

Figura nº 148: Yoshi Oida ³¹⁹

Fue nombrado Caballero de la orden de las artes y las letras en Inglaterra y Oficial de la misma orden en Francia. Cuando en 1968 llegó a París para trabajar con Peter Brook, sólo había recibido formación como actor de Noh y de Kabuki.

En el teatro Noh el actor se expresa a partir del “hara”, punto del cuerpo debajo del ombligo, dónde se encuentra el centro de la energía y el ser de cada uno.

“Como actor si eres claro y determinado con tu hara, entonces tu intención será visible para el público, sin necesidad de una gran elaboración externa.”

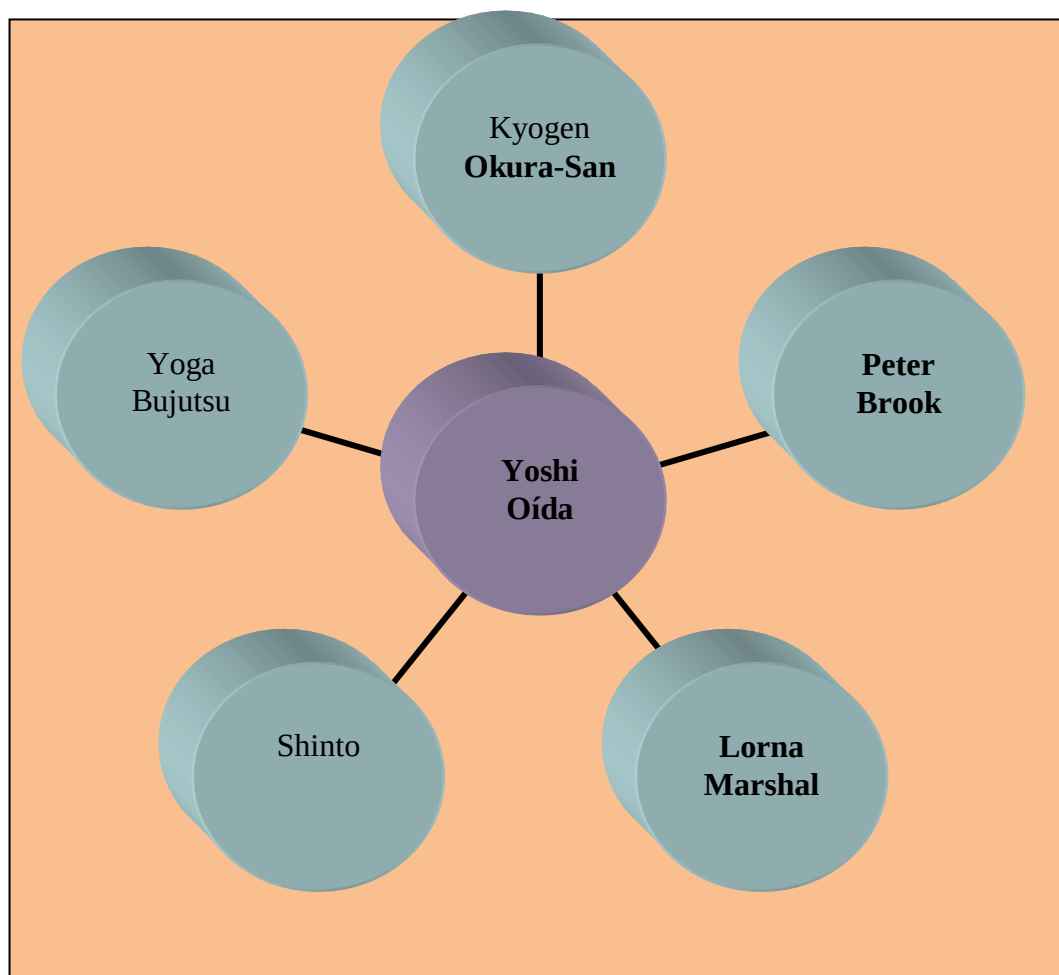
Con una serie de ejercicios de entrenamiento zen que buscaban la energía corporal se lograba una exploración interior que podía aplicarse al teatro.

Un ejercicio indicado por Brook le servía a Oida para aplicarlo antes de cada taller o espectáculo como precalentamiento. Se trataba de una práctica con palos de

³¹⁹ Fuente: Oida Imágenes.

<https://www.google.es/search?q=Yoshi+O%C3%ADda&biw=1188&bih=541&tbm=isch&tbo=u&source=univ&sa=X&ei=qQVnVLDkDtivaY7vgrAF&ved=0CCkQsAQ> 15/11/2014 08:51

bambú creando movimientos nuevos, no repetitivos, variando la velocidad y el ritmo. Cuando dirigía estos trabajos, se centraba en crear un espíritu de equipo para el espectáculo. La obra no podía estar hecha de fragmentos individuales, los ejercicios para unir al grupo eran importantes. También necesitaban desconectarse del fluir de la vida diaria para concentrarse teatralmente, estos dos objetivos se logran mejor a través de ejercicios vocales y físicos y no a través de discusiones teóricas.



Cuadro nº 34: Yoshi Oida

Un día Yoshi le contó a BRK el dicho de un viejo actor de Kabuki: *“Puedo enseñar a un joven actor el movimiento de cómo señalar la luna. Pero desde la punta del dedo hasta la luna, es responsabilidad del actor.”*

Y Yoshi añadió: *“Cuando actúo, lo que importa no es si mi gesto es hermoso. Para mí solo hay una cuestión. ¿Vio el público la luna?...”*

Cuando observamos a Oída vemos a un maestro que se despoja de todo poder para convertirse en un vehículo entre actor y espectador. Cada gesto suyo expresa más que sus palabras.³²⁰

Oída decidió rescatar determinados aportes del teatro Nog-gaku, si bien es un espectáculo en el cual los actores se mueven muy lentamente, se apela a la imaginación y se vuelve minimalista, sin embargo de algún modo logra atraer la atención del público, y para lograrlo, utiliza conceptos que crean una sensación de movimiento interior y desarrollo teatral, como el modelo rítmico denominado Jo-hu-kyu (en el teatro japonés en cada acto y cada escena se dan estas tres etapas: introductorio lento, medio o desarrollo y rápido, final o conclusión).³²¹

Oida siempre ha utilizado las observaciones de Brook:

*“Los animales se mueven de forma bella porque no tienen tensión en el cuerpo. Pero tampoco están totalmente relajados. Están siempre preparados para moverse en cualquier momento, para escapar de un ataque, o para atacar de repente a una presa, los animales mantienen dos estados físicos a la vez. El cuerpo está libre y bien equilibrado, y la mente está centrada y consciente. Consecuentemente los animales pueden reaccionar rápidamente. Pueden saltar en cualquier dirección, pueden usar la fuerza o pueden emplear una delicada precisión. Este debe ser el estado fundamental del actor en el escenario. Es muy importante observar esto hoy, ya que hay un importante grado de confusión sobre lo que significa relajación”*³²²

El actor necesita un entrenamiento y una técnica disciplinada, esta preparación debe estar dirigida a liberar los automatismos y a ampliar la creatividad del actor, esta dialéctica entre técnica y libertad se ve reflejada en la vida profesional de Oida, que habiéndose educado en el Teatro Noh tuvo que reorientar su interpretación a la concepción teatral de Brook.

Oida expone que existe un peligro con el entrenamiento técnico: Se puede llegar a ser un esclavo de la técnica.

Cuando veía gente moviéndose en el escenario podía deducir que habían entrenado ballet clásico, y aclaraba que no había nada negativo en practicar ballet

³²⁰ Foix, M. *Aportes del actor Yoshi Oída al trabajo de exploración de Peter Brook* en Dubatti, J., 2008, *Historia del actor: de la escena clásica al presente*, Buenos Aires, Colihue, pp. 269 -281

³²¹ Oida, Y. 2002, *Un actor a la deriva*, p. 67

³²² Ibid., p.49

clásico como parte del entrenamiento de un actor, pero no debería ser visible en su interpretación, a menos que se haga con intención en un momento específico.

El entrenamiento técnico se debía realizar para eliminar hábitos personales y hacer las acciones más claras y “sencillas”.

No se deberían sustituir esquemas personales por esquemas técnicos, ya que si esto sucedía, el actor se había hecho esclavo del sistema de entrenamiento.

Los estudiantes necesitaban descubrir sus propias formas de interpretar. Oida contaba que cometió el mismo error cuando era joven, aprendió muchas técnicas diferentes y siempre estaba pensando en cómo utilizarlas en el teatro. Al cabo de los años cuando trabajaba con Brook, tuvo que deshacerse de sus técnicas cuidadosamente aprendidas y finalmente descubrió que lo único que necesitaba realmente era libertad.³²³

Para Oida es imprescindible durante el trabajo imaginar que uno está actuando ante un público, de esta forma mejorara la calidad del entrenamiento:

*”Es necesario imaginarse que uno se ejercita delante de un público. Entonces, de pronto, se vuelve muy importante comprometerse plenamente. De este modo, la calidad del trabajo se mejora, y el entrenamiento será verdaderamente útil. Si uno se dice “no es más que un ejercicio, el trabajo no tendrá gran valor, por perfecta que sea su ejecución”.*³²⁴

Tojuro (un famoso actor de Kabuki) dijo:

*“El arte del actor es como el saco del mendigo. (...) Incluso el arte de dar tirones (el del carterista) debería ser estudiado con atención”*³²⁵

Oida expone que el actor debe revisar su cuerpo y estirarlo durante veinte minutos al levantarse, de forma que esté más flexible y más despierto. Cuando las articulaciones y los músculos se aflojan debe revisar el interior del cuerpo.

De alguna manera el cuerpo humano es como la tierra, con una gran hoguera que arde en el interior. Pues bien, ese fuego interno está relacionado con la presencia escénica, a veces apagada por los bloqueos que provienen del control intelectual del actor y también de las emociones, lo que impide que la energía emane del cuerpo. La gente que hace más trabajo físico de manera regular tiene una presencia más sólida en el escenario. Para aumentar esa energía, es bueno que el

³²³ Ibid., p. 51 en Ruíz, B., op. Cit., p. 352

³²⁴ Muller, C., op. Cit, pp. 23-27

³²⁵ Yakusha Rongo *The actor's Analects; Dust in the Ears, Item XIX*. En Oida, Y. – Marshall, L., 2007, *Los trucos del actor*, Barcelona, Alba, p. 13

cóccix sobresalga un poco, justo en la base de la columna de acuerdo con la técnica del teatro Noh.

En el teatro Noh existen unas técnicas específicas para el canto. Una de ellas es poner el centro de atención en la base de la columna. Cuando cantan en tonos altos aprietan el ano. En el teatro Noh, los sonidos ascendentes suben por la espalda, y los descendentes viajan por la parte delantera, lo que se asocia con algunas ideas de la práctica del yoga. Cuando se aprieta el ano es posible sentir una especie de impacto en la coronilla, y al emitir un sonido fuerte, la garganta permanece relajada y no se daña la voz.

En el Noh enseñan a moverse desde el Hara, que literalmente significa vientre. Los actores cuando andan, lo que desplazan es el Hara, el cuerpo sigue después, el Hara cambia de dirección y después son los pies los que reaccionan. Moverse desde el hara hace que los movimientos parezcan orgánicos.

Otra cosa importante según Oida para no tensar los hombros es que debemos mantener los hombros bajos. Centrarse en los hombros es más efectivo que decirnos “relájate”.

Otra parte importante para el actor es el esternón, ya que toda la actividad emocional está vinculada a esta zona del cuerpo. Cuando estamos esperanzados, el esternón se coloca ligeramente hacia delante y hacia arriba, es decir asciende. y cuando estamos tristes, tiende a bajar y a desplazarse hacia atrás. Es interesante reparar en la relación entre el esternón y el cóccix.

Para aprender con más eficacia nuestro cuerpo debe estar alineado, recto pero relajado. La palabra japonesa Judo consta de dos conceptos: “Ju” que significa suave/amable y “do” que es la vía. Ósea que el término completo significa “la vía suave”. Cuando nuestra postura es suave, podemos mover el cuerpo con facilidad y nuestra energía fluye y se expande. Hay que tomar conciencia de esa línea central, ya que nos hace más conscientes de las dos medias partes del cuerpo. Según el maestro Okura cuando se abordan asuntos relacionados con el lado derecho del escenario se debe usar el lado derecho del cuerpo y viceversa, hemos de tratar de no atravesar la línea central del cuerpo, para ello se debe utilizar todo el cuerpo para continuar la acción una vez que un miembro alcanza el centro del arco escénico.

Hablando del Ki y refiriéndose a una actuación en 1973 en África:

“Una de las cosas que recuerdo es a los actores preguntándome por mi voltereta en medio de la actuación. Yo, sorprendido, les dije: “Pero ¡Si yo no sé hacer volteretas!”. Uno de ellos me contestó que yo había hecho una voltereta encima de la alfombra.”

No había manera de que lo recordara. De alguna manera, la presión de la improvisación y el pánico de tener que crear un espectáculo desde cero le llevó a hacer algo que él mismo no sabía que era capaz de hacer. Cuando estamos en un estado de pánico o confusión a veces surge un poder del que no somos conscientes. El Ki está relacionado con tres elementos: la respiración, la columna y la imaginación. El Aikido puede servir como punto de partida para observar cómo se desarrolla el Ki, ya que su traducción literal es: La manera (do) del encuentro/intercambio (ai) del ki (energía). Nuestra imaginación altera nuestra energía. Haruchika Noguchi, creador del seitai recomendó un ejercicio llamado *yukiho*, que combinaba respiración e imaginación con ejercicio físico.

Otro factor es la purificación, que está directamente relacionada con la creación, hemos de purificar nuestra existencia de manera que nuestra comunicación trascienda y sea entendida por el receptor. La esencia de la práctica sintoísta es la purificación, a través de la cual se llega a recuperar el estado en que nacimos. Los practicantes de budismo exotérico, pasan su vida intentando redescubrir el primer sonido de la creación pura “Ah” que emitimos al nacer.

Cuando hablamos en el escenario de algo importante, el actor debe interrumpir su actividad física, para que el público abandone la actividad visual y se concentre en el texto. El público no se puede concentrar en escuchar y mirar a la vez.

El maestro Okura le ofreció tres posibilidades con relación a la utilización de los accesorios: podía mostrar el personaje a través de los accesorios, mostrar los accesorios a través de sus acciones o bien mostrar la relación que se forjaba entre ellos y él.

El actor ha de transmitir que el vestuario no solamente le pertenece sino que además son las prendas que lleva diariamente.

“El objetivo final de cualquier tipo de teatro es que los actores se muevan y lo hagan con un sentido humano de la vida”³²⁶

³²⁶ Ibid, pp. 15 -53

Hablando de los momentos previos al espectáculo, prefiere hacer treinta minutos de ejercicio físico antes de cada actuación a fin de que el cuerpo se reactive y la energía fluya. Y además necesita mantener contacto con los otros actores antes de actuar. La dificultad de hacer los ejercicios físicos como parte de la preparación reside en calibrar apropiadamente su ejecución. Si escogemos unos muy laboriosos, nos agotamos y no nos queda energía física para el momento de subir a escena.

La extensa variedad de ejercicios que Yoshi propone en sus seminarios provienen de diferentes fuentes. Los ejercicios cambian constantemente y no hay un repertorio fijo.

Sin embargo hay determinados temas a los que siempre recurre en sus clases: *“Podemos explorar con total libertad, pero no nos limitemos a estas ideas. Al realizarlos debemos descubrir algo totalmente diferente. O tal vez nada de nada.”* Ejercicios:

Ondular sentado: Sentarse como un bebé, con las piernas dobladas y relajadas delante y la espalda recta, colocar la punta del cóccix hacia abajo curvando la columna de forma que el cuerpo se desplace hacia atrás, y seguir el movimiento de ondulación, elevar a continuación el esternón hacia delante y dejar que el cuerpo siga la inercia hasta que nos encontremos con el cuerpo inclinado hacia los pies. Mantener la atención en el inicio de los movimientos: cóccix y esternón.

Ondular andando: Avanzar un paso con un pie y cuando entre en contacto con el suelo, se inicia un movimiento de ondulación en la columna, que comienza en la pelvis, implica a toda la columna y termina en el cráneo. De forma continua iniciamos otra ondulación al dar el siguiente paso con el otro pie, se puede acelerar hasta atravesar todo el espacio con la columna en constante movimiento.

Bolsa de agua del actor invisible: Posición inicial neutra con los pies separados a la anchura de los hombros, imaginar que nuestra piel es una bolsa de plástico llena de agua. Comenzamos a movernos suavemente en varias direcciones y a sentir la fuerza de la gravedad descendiendo el cuerpo hasta la posición de cuclillas con la cabeza y los brazos relajados. Después imaginamos que colgamos de tres hilos: uno en la coronilla y dos en la parte posterior de las muñecas, que empiezan a estirar hacia el cielo hasta encontrarnos de pie con los brazos suspendidos en el aire. Después sentimos el tirón de la gravedad, los hilos desaparecen y el cuerpo se desploma a la posición de cuclillas. Se sigue el ejercicio entre el cielo y la tierra

moviéndose como agua sin esfuerzo. Al final solo hay un hilo en la cabeza y la práctica se ralentiza hasta detenerse.

Simetría: Mover los miembros a la vez de forma simétrica descubriendo todas las posibilidades corporales. Caminar manteniendo el resto de las acciones simétricas, mantener la cabeza libre y utilizar los músculos faciales de forma simétrica.

Degustar: Para degustar una acción se pone la atención dentro del cuerpo y se siente la calidad de movimiento mientras transcurre. Se escogen cuatro posiciones diferentes trabajando con una sola mano. Sentir la transformación de una posición a la otra. Es importante sentir que es la mano la que cambia y no nosotros, con objeto de que no sea un ejercicio mecánico. Fomentar la sensibilidad a este proceso interno y la actitud de alerta hacia los acontecimientos externos.

Ejercicio del cuadrado: Formar un cuadrado con números pares a cada lado (A, B, C y D), por ejemplo si son 16, cuatro a cada lado. Sale un actor del lado A y atraviesa el cuadrado andando manteniendo el ritmo en 6 tiempos y se une a los actores del lado C. Del siguiente lado B salen dos y atraviesan el cuadrado para encontrarse con los actores del lado D. Del siguiente lado C salen tres personas atravesando el cuadrado hasta el lado A. Del lado D salen cuatro andando hasta el lado B. Después se comienza de nuevo con un solo actor que sale del lado B. Si sale uno de más de un lado, alguno ha de darse cuenta de que no es necesario y debe volver a su puesto anterior. Los actores han de permanecer alerta respecto a la secuencia espacial y temporal porque el número de actores de los cuatro lados va cambiando. Una vez fijado el patrón, se aumenta la complejidad cambiando la secuencia de tiempo y también se altera el orden numérico de inicio.

El actor invisible: Dos personas se sientan en el suelo y mantienen una conversación con el uso de una mano intercambiando gestos. Ha de ser una comunicación de impulsos directos, no de gestos sociales.

En la siguiente fase combinamos respiración con movimiento. Inspiramos, realizamos apnea alta, caminamos hacia un compañero y le decimos “Hola”. Después probamos otras formas de respiración y también se puede jugar con la velocidad con que se inspira y espira.³²⁷

³²⁷ Oída Y.- Marshall, L., op. Cit., pp. 153-166

IV.4.3. Eugenio Barba

Eugenio Barba (BBA) nació el 29 de octubre de 1936, Brindisi, una localidad portuaria al sur de Italia, la cual abandono para trasladarse a Calípolli, un pequeño pueblo cercano durante la II Guerra mundial. En 1951, debido a la precaria situación familiar se fue a Nápoles para ingresar en la academia militar y seguir



los pasos de su padre que había fallecido varios años antes. Tres años después, casi con 18 años, aprovecho las vacaciones para recorrer varios países europeos en autostop hasta que se instaló en Oslo temporalmente. Pasado un tiempo se enroló en la marina mercante y recorrió el medio oriente, India, África, Lapandia y otros lugares del norte de Escandinavia. Este viajar constante, la carencia de raíces culturales y sociales marcó el carácter de su trayectoria.

Figura nº 149: Eugenio Barba

En 1961 gracias a una beca de la Unesco se fue a Polonia a estudiar en la escuela de Teatro de Varsovia. Seis meses después abandonó la escuela y recorrió el país, entonces llego a Opole y fue el asistente de dirección de GTY hasta 1964. BBA absorbió la evolución técnica del grupo y tuvo un papel clave en esa transformación, ya que su afán por dar a conocer lo que observaba le convirtió en el corresponsal de GTY. Sus artículos publicados en numerosas revistas extranjeras y los numerosos contactos con personalidades internacionales que estableció fueron el catalizador para que el teatro de GTY saltase a primera línea de la vanguardia teatral. Las aportaciones de Barba también contribuyeron al desarrollo del entrenamiento de los actores de GTY. Uno de ellos fue la introducción de ejercicios tomados del Kathakali³²⁸, particularmente los ejercicios para ejercitar los ojos y la mirada. Esta atracción por el Kathakali y después por gran parte del Teatro oriental perdurará a lo largo de su trayectoria.

En 1964 abandono Polonia y se fue a Oslo, pero allí no encontró ningún teatro que lo aceptase como director de escena y decidió formar su propia compañía,

³²⁸ Barba había ido a la India en 1963 y, asombrado por la gama expresiva del teatro ritual Kathakali, pasó tres semanas estudiando el entrenamiento riguroso y disciplinado de los actores, a la vuelta a Polonia algunos de los ejercicios de kathakali fueron adaptados e introducidos en el entrenamiento actoral.

escogiendo actores jóvenes que habían sido rechazados en la escuela de teatro de Oslo.

En Octubre de 1964 se inicio el Odin Theatre con un carácter vocacional, que apoyándose en la ética y en la disciplina extrema cimentó su técnica y sentido en el entrenamiento del actor.

Luego vinieron sus primeras creaciones *Ornitofilene* (1965) que realizó una gira por Suecia y Dinamarca, donde le ofertaron trasladarse a Holstebro recibiendo una ayuda económica anual y un espacio para desarrollar su trabajo. Construyeron un Teatro Laboratorio: El Nordisk Teaterlaboratorium. Al cambiar de País y por tanto de lengua tuvieron que apostar por encontrar otro modo de atraer la atención de sus espectadores.

Kaspariana se estreno en 1967 y *Ferei* en 1969, tras su paso por el Festival de Teatro de las naciones de París, que años antes había encumbrado a GTY, el Odín alcanzó un reconocimiento internacional. Tras lo cual Barba disolvió temporalmente la compañía, y posteriormente el grupo se redujo a tres a causa de la disciplina y la autoexigencia: Torgeir Wethal, Iben Nagel Rasmussen y Else Mari Laukvik y estrenaron en 1972 *Min Fars Hus*.

A partir de ahí el grupo entro en un proceso de intercambio cultural que se llamo el trueque, nacido de un espectáculo improvisado ante un público espontáneo en Carpignano en 1974, en el cual los espectadores replicaron su actuación musical mostrándoles sus canciones populares. Desde aquel momento entendieron que constituían una pequeña cultura que podía ser trocada con otros grupos. Posteriormente se dieron los encuentros con los indios Yanomamis (1977), los campesinos de Gales (1980) o la estadía de Bahía blanca al sur de Argentina (1987). A través del trueque desarrollaron el teatro de calle y surgieron espectáculos callejeros en los cuales se exploraba el espacio exterior, se utilizaron los zancos y otros elementos para amplificar la presencia escénica y el concepto circense de capturar la atención a través de la acrobacia, la danza o el virtuosismo con los objetos, incorporando además la música en directo.

En 1976 en un encuentro de grupos de teatro, BBA introdujo el concepto de tercer teatro para diferenciar a un conjunto de grupos de teatro que no pertenecía ni al teatro institucional ni al teatro de vanguardia.

En 1978 crearon el espectáculo *El millón* que mezclaba técnicas de Kathakali, Bailes de salón, danzas balinesas e incluso Capoeira.

En 1979 el interés por las técnicas del teatro oriental y el interés por el desarrollo del arte del actor dio lugar a la creación del ISTA (International School of Theatre Anthropology), que hasta la fecha ha organizado hasta 14 sesiones en diversos lugares del mundo en las que se ha elaborado un corpus teórico-práctico transcultural sobre las técnicas del actor.

En la actualidad El Odin Theatre ha ramificado sus actividades en varios niveles diferentes: Como grupo de teatro siguen elaborando espectáculos de gran formato como: *Vida crónica* (2011), su repertorio también tiene obras de pequeño formato como *Salt* (2002), otro tipo son las demostraciones pedagógicas como *Dialogue between two actors* (1997) de Roberta Carreri y Torgeir Wethal.

La ISTA creó el teatro Eurasiano en 1992, que celebra reuniones anuales con demostraciones y conferencias por Europa y Asia.³²⁹

La palabra mágica del nuevo teatro “training” se refería al entrenamiento al que el actor se sometía cada día, independientemente de los ensayos de un espectáculo.

El éxito cabe asignárselo en buena parte a Eugenio Barba y a su grupo, aunque está claro que los actores del Odin no fueron los pioneros del training, ya que Grotowsky lo introdujo bastante antes en su Teatro-Laboratorio y varios grupos



incluyeron el ejercicio físico dentro de sus actividades fijas en la década de 1960.

Sin embargo ningún otro grupo ha asociado su imagen con la figura del actor que se entrena, y lo ha convertido en el emblema de su teatro como el Odin theatre.

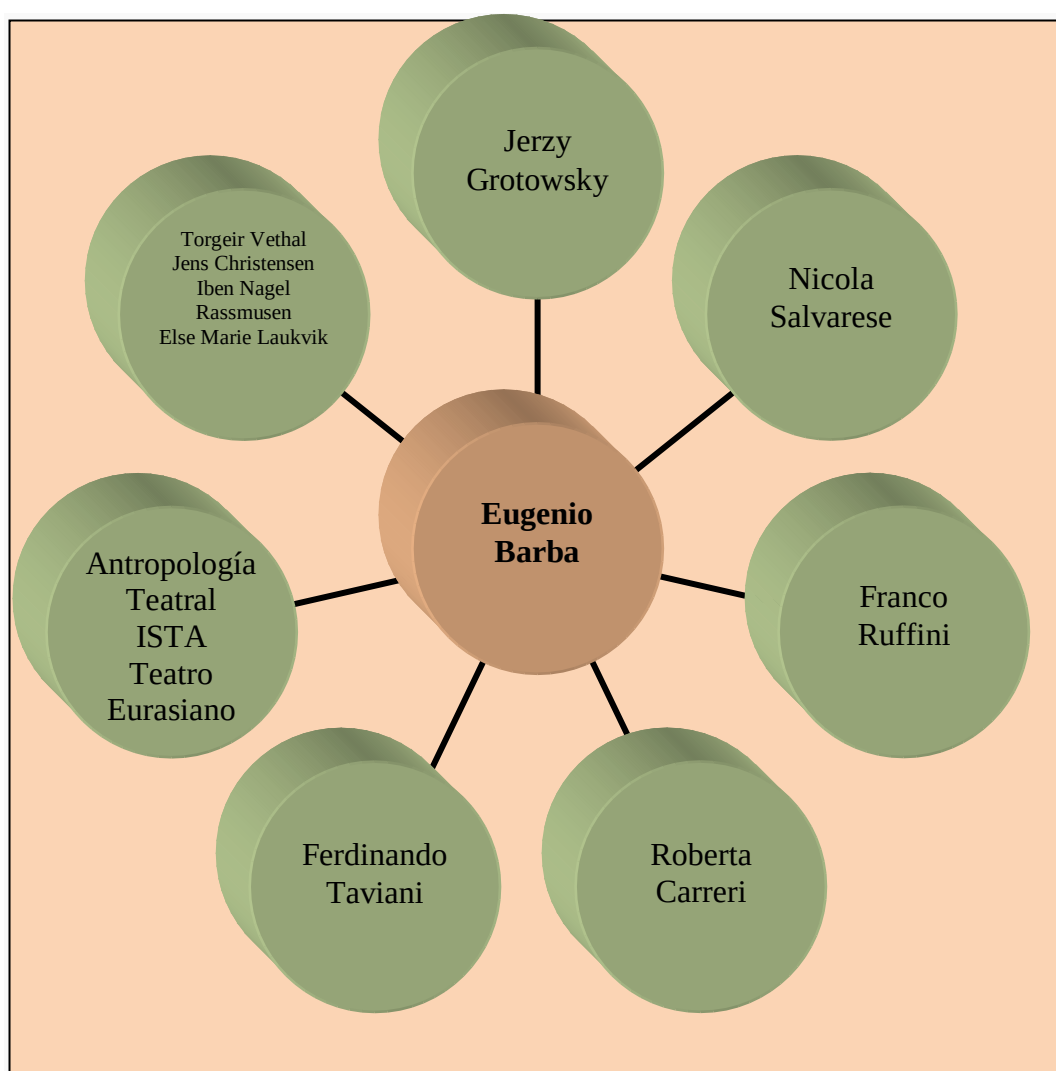
Figura nº 150: Eugenio Barba con Torgei Wethal

Este redescubrimiento de GTY y posteriormente de BBA de que el actor podía obtener un mejor rendimiento escénico si se ejercitaba constantemente (siguiendo la línea de Stanislavsky, Meyerhold o Copeau), fue aprovechada por los críticos que cuestionaban la ética un poco maniaca, masoquista y misticista de los actores de Barba, incluso entre los grupos teatrales, algunos pensaron que este grupo

³²⁹ Ruíz, B., op. Cit., pp. 402-413

quería envilecer al actor transformándolo en un atleta, reduciendo su recitado a una performance gimnástico acrobática.

Los actores de BBA poseen una cultura y una habilidad física inusuales pero cualquier gimnasta sabe ejecutar saltos mortales mejor que ellos, cualquier acróbata de circo es más hábil sobre los zancos y en el trabajo de vertical invertida, y cualquier buen bailarín sabe moverse con mayor eficacia y precisión que ellos, su excepcionalidad está en saber hacer tantas cosas juntas.³³⁰



Cuadro nº35: Eugenio Barba

El training según BBA es un proceso de autodefinición que se manifiesta a sí mismo indisolublemente a través de las reacciones físicas. No es el ejercicio en sí lo que cuenta, por ejemplo arquearse o hacer mortales, sino la justificación individual para el propio trabajo, una justificación que aunque quizá banal o

³³⁰ Marinis, M. de, *El Nuevo teatro*, Barcelona, Paidós, pp. 235-239

difícil de expresar en palabras, es fisiológicamente perceptible, evidente para el observador. Desde que los ejercicios fueron menos importantes que la forma en que el actor elige como utilizarlos en el training, BBA no desarrolló una secuencia prescriptiva de ejercicios o una jerarquía de información en la que el actor nobel tenía que adecuar su orden para actuar. Por esta razón, el único camino para comprender sus métodos de entrenamiento fue considerar como los habían desarrollado durante los treinta y tantos años del Odin Theatre. Por ello los actores del Odin con los que ha estructurado su concepto del training, han creado una metodología de ensayo que se asienta en su aproximación al training, y es con los que ha creado y dirigido sus principales obras de teatro.

Cuando BBA empezó a trabajar con sus actores del Odin al principio de los años sesenta, su training era colectivo. Los actores entrenaban juntos y cada uno aprendía los mismos ejercicios básicos de acrobacia, gimnasia, pantomima y de técnica vocal. Incluso durante esta primera fase de entrenamiento colectivo, no obstante, Barba ya había establecido cual iba a ser el sello de su metodología de entrenamiento. Fue durante este período cuando Barba se dio cuenta de la importancia del ritmo individual en el proceso de entrenamiento.

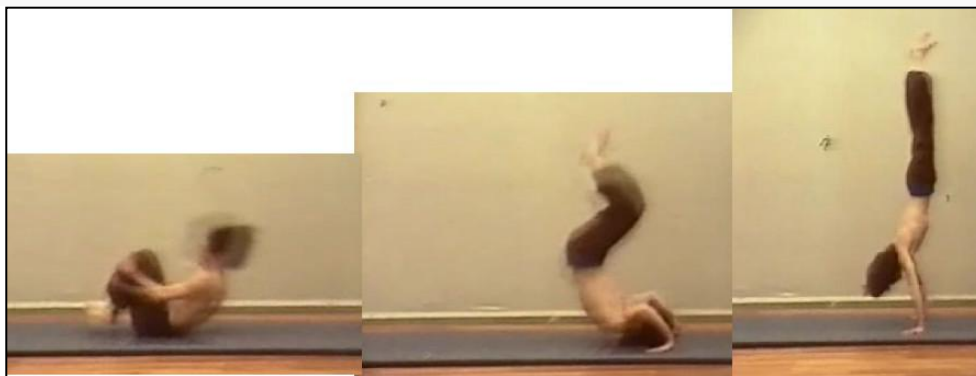


Figura nº 151: Caída rusa Odin Theater³³¹

Este descubrimiento le permitió un cambio gradual del epicentro de los ejercicios, desde el énfasis sobre un ejercicio, al de los pasos y el ritmo del actor.

La composición, la cual le debe algo a GTY mentor de BBA, no consiste en ejercicios específicos como volteretas o equilibrios de cabeza. De hecho, puede incluir prácticamente toda una serie de movimientos ya que el epicentro o foco reside en los ideogramas físicos creados por la composición de los elementos corporales durante los movimientos, en lugar de ubicarse en los propios movimientos. Estos ideogramas pueden tener su raíz en un nivel puramente

³³¹ Id.

técnico, como dividir los movimientos corporales de forma que la mitad se realicen rápidamente mientras que la otra mitad se ejecuten lentamente para así, expresar la propia tensión psicológica, o puede que impliquen expresiones físicas de una asociación mental, como por ejemplo el utilizar la imagen del crecimiento de una planta desde la germinación hasta la madurez y la muerte para influenciar como se mueve a través del espacio.³³²

Al principio pensaban que la composición era la capacidad del actor de crear signos. En un primer período los actores realizaban los mismos ejercicios en un ritmo común sincronizado. Luego se dieron cuenta que el ritmo es distinto en cada individuo, puede ser un ritmo más vital y rápido o uno más lento. Y empezaron a hablar de ritmo orgánico en el sentido de pulsación, como el de nuestro corazón, de forma que el entrenamiento sólo podía ser individual.



Figura nº 152: Paloma dorsal Odin Theater³³³

Explicó el concepto de presencia física desde la perspectiva del espectador: “A través de la forma en que utiliza y compone la relación peso-equilibrio, la oposición de los movimientos, la composición de las velocidades y los ritmos, el actor permite al espectador no sólo una distinta percepción del cuerpo, sino también una distinta percepción del tiempo y del espacio. No un tiempo en el espacio, sino un espacio-tiempo.”

Dominando la oposición material entre peso y columna vertebral el actor conseguía afrontar las oposiciones físicas, psicológicas, sociales que caracterizan las situaciones que él analiza y articula en su proceso creativo.

Los ejercicios del training representan esta “segunda colonización” (...).

Un ejercicio es una acción que alguien aprende y que repite tras haberla elegido, con objetivos precisos. Por ejemplo: si uno quiere arrodillarse con las dos

³³² Watson, I, *Training with Eugenio Barba*, en Hodge, A., op. Cit., pp. 213-214

³³³ El Training del actor

<http://books.google.es/books?id=tU2gejZz3CoC&pg=PA15&lpg=PA15&dq=El+training+no+en+se> 09/11/2014 17:42

piernas a un tiempo, llega un momento en el descenso hacia el suelo en que pierde el control, domina el peso, y las rodillas chocan contra el suelo. El problema entonces es encontrar un contra-impulso que permita caer al suelo incluso velozmente sin chocar con las rodillas de forma que se pueda hacer daño. Para resolver este problema, uno encuentra un ejercicio que luego repite.

“Otro ejercicio puede surgir del problema de cómo desplazar el equilibrio hacia delante, hasta el momento en que ya no controla el peso del propio cuerpo que, dirigido únicamente por la ley de la gravedad, cae como un cuerpo muerto.

En plena caída, entonces, hay que encontrar un contra-impulso que permita no caer con la cara en el suelo, sino planear de costado, de forma que el golpe sea recibido, progresivamente, por la parte lateral del cuerpo.

El sentido de un ejercicio consiste en realizar una acción precisa mediante un



impulso que lo proyecta en una determinada dirección, y en pleno proceso, dar otro impulso, que obligue al movimiento a desviar su trayectoria, y a concluirlo de forma igualmente precisa.

Figura nº 153: Entrenamiento Odin Theater

Así se construye una serie de ejercicios que pueden aprenderse y repetirse (...) Al principio serán repetidos de forma mecánica (...) Luego serán absorbidos (...); entonces el actor puede escoger. También con muy pocos ejercicios puede hacerse un largo training. No solo, en efecto, los ejercicios pueden ser repetidos en distinto orden, sino que también pueden ser ejecutados con un ritmo distinto, en distintas direcciones, en clave extrovertida o introvertida, poniendo el acento en una o en otra fase del ejercicio. Una vez más: exactamente igual que el lenguaje hablado, el significado de una frase no se desprende únicamente de su construcción sintáctica, sino también de la acentuación, del tono que, en una frase, subraya determinadas palabras.

También en el training los acentos son los que determinan las distintas lógicas de una misma cadena de ejercicios, lo que permite que se pueda repetir el mismo ejercicio de muchas formas distintas. A través de los ejercicios del training el

*actor alcanza su presencia física total, que más tarde deberá encontrar en el momento creativo de la improvisación y del espectáculo ”*³³⁴

El training del Odin Theater se estructura en frases de iconogramas de movimiento que se sustentan sobre posiciones preacrobáticas y equilibrios acrobáticos, que se combinan a través del contraimpulso y crean una mejora de la agilidad y la conciencia corporal. Los dinamorritmos y las calidades de movimiento se suceden desde la continuidad a la pausa, desde la cámara lenta a la velocidad desenfrenada, desde la ligereza al antagonismo espacial siempre sugeridos por la acentuación del ritmo interno y una composición de formas extra-cotidiana que hacen situar al cuerpo del actor en un nivel preexpresivo que genera una presencia escénica, la cual transmite al espectador una percepción diferente del espacio-tiempo, al mismo tiempo que permite proyectar en el espectador sus resonancias internas mediante su imagen dinámica. Cada movimiento parece tener su significado.

Los actores orientales no tienen un verdadero entrenamiento: aprenden por imitación de su maestro (...)

El training se propone tanto la preparación física para el oficio como una especie de crecimiento personal del actor por encima del nivel profesional: es el medio para controlar el propio cuerpo y dirigirlo con seguridad, y a la vez la conquista de una inteligencia física.

Cuando se asiste a un espectáculo de la Ópera de Pekín o el Kabuki a menudo sorprende la destreza física de los actores: verdaderas acrobacias elevan y hacen volar los cuerpos que con suma ligereza aterrizan en el suelo. La música, los trajes y los accesorios hacen todavía más espectaculares estas acciones; pero lo que más llama la atención es el hecho de que la acrobacia se repita un número exagerado de veces, impensable al principio de la acción. Uno se queda sorprendido e impresionado: el actor se levanta y como la cosa más natural del mundo habla y dialoga sin el menor asomo de fatiga. Muy a menudo se trata de duelos o acciones guerreras coordinadas a la perfección; otras veces es una forma teatral de los personajes para entrar en escena o abandonarla, afirmando así la propia prestancia física; otras veces es finalmente una forma de subrayar

³³⁴ E. Barba, 1988, *Training: de “aprender” a “aprender a aprender” El mito de la técnica*. En Barba, E., Salvarese, Anatomía del actor. Diccionario de antropología teatral. México, Escenología, pp. 217 – 220

*pasajes de la obra e interrumpir, provocando sorpresa, una situación que se estanca. Mirándolo bien se trata de verdaderos procesos de retórica de la acción. En el teatro Kabuki, el heroico samurái no se molestará en tocar a sus atacantes inferiores en rango y en fuerza; bastará un gesto que esto se transforme en una cadena de saltos mortales entre las filas de sus enemigos*³³⁵

En este párrafo Nicola Salvatorese resalta no solamente la fluidez con que realizan los actores los enlaces de movimientos acrobáticos, sino que además el número de repeticiones que realizan denota unos niveles de resistencia específica sobresalientes, conjugados con una adecuación respiratoria y una técnica vocal sublime, síntomas de que realizan un entrenamiento específico de larga duración, que normalmente atendiendo a las disciplinas orientales de entrenamiento se basa en la repetición del movimiento acrobático de forma continua. Las entradas y salidas de la Ópera de Beijing, así como las interrupciones sorprendentes recuerdan a los cambios de escena de la Commedia dell'arte.

El training estudiado en Occidente por GTY y BBA ha tenido su propio desarrollo. Empezó tomando ejemplos y fragmentos de ejercicio como *patterns*, en el cual el actor debía aprender a dominar hasta transformarse en una capacidad de modelar las propias energías, por lo que el actor al cabo de un tiempo, ya no realiza los ejercicios que ha aprendido, sino que domina los principios que hacen que el cuerpo cobre vida en el escenario. Las leyes del equilibrio, de las oposiciones, de los dinamos ritmos (variaciones de ritmo e intensidad) se convierten en un segundo reflejo condicionado que constituye la base sobre la que puede construir su poder de atracción.

Uno de los primeros ejercicios practicados fue “el puente”, el cual se encuentra también entre esos pocos ejercicios preparatorios de los actores orientales en el Kathakali, en la danza Orissi y en la ópera de Beijing. Para hacer de la columna el timón que dirige el cuerpo, hay que obligarla a trabajar contra su natural inclinación hacia adelante, lo cual no excluye su aplicación escénica, como era el caso de la antigua bailarina egipcia representada en la mastaba de Saqqara.

El “puente” o el aguantarse sobre las manos, marca el principio de cualquier desarrollo del training, sobre todo en sentido acrobático. Es como si Hamlet expresase su famosa duda en una serie de saltos mortales”

³³⁵ Salvatorese, N. *Training y punto de partida*, en Barba, E., Salvatorese, N., op. Cit., pp. 225-227

En el training han contribuido numerosas fuentes como el teatro oriental tanto por su vertiente dinámica como directamente con la acrobacia (teatro chino, teatro hindú), y la influencia en el teatro de BBA es evidente. Pero las elaboraciones no deben de hacer olvidar un aspecto esencial de estas técnicas del virtuosismo: no se trata tan sólo de aprender saltos mortales, sino de afrontar a un enemigo tal vez superior. El ejercicio acrobático permite al actor poner a prueba sus propias fuerzas: al principio se plantea el problema de superar el miedo y las resistencias, de confrontarse con sus propios límites; luego se convierte en una forma de controlar energías incontrolables, como encontrar en las caídas los contraimpulsos necesarios para no hacerse daño, para planear contra la ley de la gravedad.



Figura nº 154: Sardina atrás Odin Theater ³³⁶

“Son estas conquistas, además del ejercicio, las que dan seguridad al actor: aunque no lo haga, soy capaz de hacerlo. Y esto no puede menos que transformarse en el escenario de un cuerpo decidido.” ³³⁷

El entrenamiento físico, en realidad es un entrenamiento mental. la acrobacia es un entrenamiento que requiere la implicación del cuerpo-mente: Volteretas hacia delante y hacia atrás, equilibrio de cabeza, parada de manos, la paloma hacia delante. Todos estos ejercicios obligan a quien los ejecuta a mantener una concentración física y mental extrema. El actor experimenta a través de la acrobacia la concentración necesaria que requiere la presencia escénica: *“El suelo ha sido nuestro primer maestro zen, porque nos despierta cada vez que perdemos la concentración”* (R. Carreri). ³³⁸

“En un hórreo en desuso, un local desnudo, austero, el actor se ve sometido a un training corporal comparable al de Grotowsky: En el training corporal, biomecánica y acrobacia son aprovechadas, si es preciso hasta con peligro.

³³⁶ El Training del actor

<http://books.google.es/books?id=tU2gejZz3CoC&pg=PA15&lpg=PA15&dq=El+training+no+en+se> 09/11/2014 17:42

³³⁷ Barba, E., Salvarese, N., op. Cit., pp. 226-227

³³⁸ Ruíz, B., op. Cit., p. 419

Hay que vencer el miedo tal como lo hacen los acróbatas circenses. Al igual que en GTY, todo ejercicio está motivado: el salto, por ejemplo, se justifica por la necesidad de ver lo que hay al otro lado de la pared. Se busca la inspiración en los movimientos de los animales, como en Dullin, Meyerhold o los actores de la Commedia dell'Arte. Los ejercicios de Delsarte, la ópera china y el kabuki también son utilizados. El actor trabaja durante cuatro horas seguidas, sin ningún derecho a tomarse un respiro. Debe romper sus resistencias musculares. Basa su respiración en el Hatha-yoga.”³³⁹



Figura nº 155: Secante a equilibrio de hombro Odin Theater³⁴⁰

Los actores más representativos del Odin Theater han sido Roberta Carreri, Torgheir Vethal, Jens Christensen, Iben Nagel Rasmussen y Else Marie Laukvik.

³⁴¹

³³⁹ Aslan, O., op. Cit., p. 263

³⁴⁰ El Training del actor

<http://books.google.es/books?id=tU2gejZz3CoC&pg=PA15&lpg=PA15&dq=El+training+no+ense>
e 09/11/2014 17:42

³⁴¹ Id.

IV. 4. 4. *Ariane Mnouchkine*

Ariane Mnouchkine (MNE) nació en Boulogne-sur-Seine, Francia, en 1939. Directora y dramaturga, es hija del productor de cine ruso Alexandre Mnouchkine y Jane Hennen, así mismo es nieta del actor de teatro británico Nicolás Beau Hennen, y su nombre encabeza la productora *Ariane Films* que fue fundada por su padre.³⁴²



Fundadora de la compañía Théâtre du Soleil, propone un teatro basado en el trabajo colectivo, enraizado en el teatro popular e influido por el teatro oriental.

En ella se observan algunas de las líneas maestras trazadas por Copeau: el teatro como una vivencia colectiva, el arte del actor-bailarín como motor dramático y la necesidad de recuperar la esencia popular del teatro.³⁴³

Figura nº 156: Ariane Mnouchkine³⁴⁴

MNE ha creado una verdadera estética, un modo propio de expresión y de representación. Su teatro es épico, y la composición musical, las máscaras, los maquillajes y la notación gestual y vocal de los actores tienen un papel esencial. Profundamente impregnada de diversas culturas extranjeras (chinas, indias, tibetanas, japonesas, etc), su obra teatral también puede verse como una síntesis viviente entre oriente y occidente.

La búsqueda de una nueva relación con el público, la creación de un teatro popular de calidad, la concepción del teatro como fiesta y la formulación de una ética para la creación colectiva definen el trabajo de MNE.

Un teatro que reivindica la mezcla de registros y cruces culturales, especialmente los de Oriente y Occidente. Para lo cual es necesario un teatro contemporáneo, sincrónico con los desafíos del presente, que no descarta la investigación de los clásicos o de períodos históricos como el siglo XVIII y la revolución francesa.

Davis Bradby en un estudio sobre el Théâtre du Soleil escribió en 1984:

³⁴² http://en.wikipedia.org/wiki/Ariane_Mnouchkine 27/06/2014 10:04

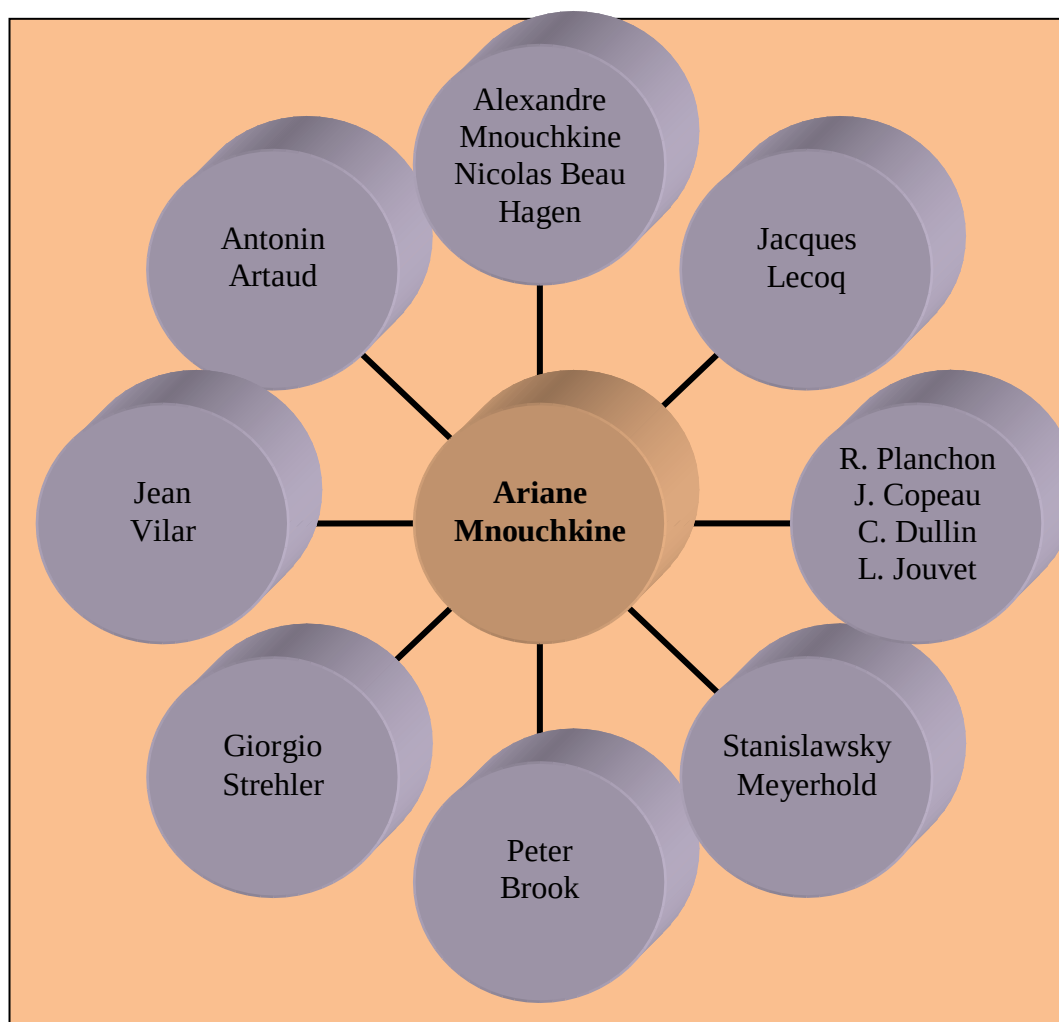
³⁴³ Ruíz, B., op. Cit., p. 229

³⁴⁴ Fuente: Michele Laurent <http://www.iti-worldwide.org/pages/wtd/05wtdmes.htm> 27/06/2014 10:03

“Si bien en veinte años la composición de la compañía cambió mucho, Ariane Mnouchkine ha asegurado su continuidad. Es un jefe de compañía como hay pocos, aunque declara su voluntad de disminuir su poder y llegar a un sistema de creación colectiva y de responsabilidad compartida, un poco a la manera de Brecht en el Berliner Ensemble”.

En 1975 explicó que la diferencia fundamental con respecto a los demás directores radicaba en el hecho de no tener conocimiento previo de lo que iba a suceder durante las improvisaciones y los ensayos. Su función consistía en explorar y crear junto con los actores, los escenógrafos, etc.

“No olvide que el director ha conquistado en nuestros días el más alto grado de poder que jamás haya tenido hasta aquí. Y que nuestro objetivo de conjunto es superar esta situación, creando una forma de teatro donde todo el mundo tenga la posibilidad de colaborar, sin que haya directores, técnicos, etc. según la acepción tradicional”



Cuadro nº 36: Ariane Mnouchkine

Si bien se organiza inicialmente como una cooperativa, a partir de 1968 el Théâtre du Soleil formula reglas básicas de organización, por las que todos los integrantes cobran el mismo salario diferenciado por la antigüedad y el elenco final de un espectáculo se configura luego del proceso en el que todos los actores estudiaron y probaron los distintos personajes...³⁴⁵

Arianne Mnouchkine ha sido una de las primeras mujeres directoras que ha conseguido tener una reputación a nivel internacional, solo Joan Littlewood³⁴⁶, entre las directoras que le preceden puede haber tenido un reconocimiento comparable.

MNE es bien conocida por la naturaleza innovadora de sus producciones, y el



ejemplo más claro durante los diferentes períodos sus treinta años de producción fue el ciclo de Shakespeare en la década de 1980, el cual se vio enormemente influenciado por la variedad de formas del teatro asiático.

Figura nº157: Agamemnon Répétitions

MNE no podría por supuesto analizarse de forma aislada al trabajo de sus directores coetáneos, y algunos elementos de su trabajo muestran signos de influencias exteriores de directores que la precedieron.

En su producción 1987 utilizó una especie de títere macrodimensionado el cual ya había sido una referencia del Bread and Puppet Theatre y también se observaron con el tiempo similitudes con Luca Ronconi en *Orlando Furioso*.

Ha mencionado el trabajo de Giorgio Strehler en entrevistas publicadas. Las producciones de Strehler, en especial su famoso *Arlequín servidor de dos amos*, le inspiraron a nivel escénico, aunque ella normalmente ha mostrado diferencias

³⁴⁵ Dubatti, Jorge. "El teatro es, durante algunas horas, una utopía": entrevista con Ariane Mnouchkine en la Escuela de Espectadores". La revista del CCC [en línea]. Enero / Abril 2008, nº 2. [citado 2014-06-29]. Disponible en Internet: <http://www.centrocultural.coop/revista/articulo/41/>. ISSN 1851-3263.

³⁴⁶ Joan Littlewood (1914 – 2002). Directora de teatro inglesa. En 1945 fundó junto a su marido, Ewan MacColl, el Theatre Workshop, teatro popular de ideología izquierdista. En 1953 se instaló con su compañía en el Theatre Royal, donde puso en escena a autores clásicos, contemporáneos y alguna creación colectiva. Entre sus obras destaca *Mother courage and her children* (1955), *A taste of honey* (1958) y *Oh what a lovely war* (1963). En Ruiz, B., op. Cit, p. 487

entre los métodos de trabajo de aquél y los suyos propios. Eso si, lo admira como uno de los pocos brillantes virtuosos del teatro.

Peter Brook ocupa un lugar especial en relación al trabajo de MNE y existe una admiración mutua entre los miembros de ambas compañías. Como ejemplo señalar que durante los ensayos de *Norodom Sihanouk* de MNE sus actores estaban entusiasmados esperando con ilusión el estreno del *Mahabharata* de Brook, cuyo proceso de montaje había sido también simultáneo. Estas dos producciones hicieron que 1985 fuera un importante año para el teatro en París.

La influencia de Artaud en ambos es uno de sus puntos en común más obvios.

Ella se ha visto influenciada por el trabajo y los escritos de algunos de sus predecesores, como Stanislavsky y Meyerhold.

MNE utilizó el legado de STY en sus primeras producciones, pero pronto abandono el énfasis de éste por el realismo psicológico adoptando un punto de vista teatral más explicativo el cual se asocia ahora con Meyerhold, cuyos escritos han tenido una reconocida influencia y continúan aportando datos.

Brecht podría haber tenido una influencia primordial pero salvo algunas similitudes superficiales en ambos trabajos, parece no haber sido significativo. MNE se ha mostrado alerta con la potencial tiranía del papel de Brecht en el teatro del siglo XX.

Más significativa es su posición dentro de la tradición del teatro francés. Varios e importantes directores y actores franceses como Robert Planchon, Charles Dullin y Louis Jouvet tuvieron influencia en su estilo de dirigir.

Planchon accedió a ser el patrocinador de la Asociación teatral de estudiantes de Paris, precursor del Théâtre du Soleil, en el momento de su fundación.

La influencia francesa más inmediata en su trabajo inicial fue el ahora legendario profesor Jacques Lecoq con el cual trabajo durante un tiempo mientras ya dirigía el Théâtre du Soleil. El énfasis de Lecoq en la actuación, así como en lo corporal y lo no mental o en la técnica vocal ha sido incluido en la formación de los mejores actores. Pero además de la importancia de la influencia de Lecoq, los tres nombres franceses que se han asociado más a menudo con el trabajo de MNE son Jacques Copeau, Antonin Artaud y Jean Vilar.

Copeau es especialmente importante por su punto de vista visionario a principios del siglo XX, lo cual revitalizó los agotados convencionalismos de la actuación teatral, los cuales muestran conexiones directas con el trabajo de MNE.

Hay diferencias fundamentales en sus realizaciones e ideales, Copeau apuesta por la austeridad y la simplicidad de la puesta en escena y el trabajo de MNE es espectacularmente opulento. Puede que se pueda establecer una ligera comparación entre el éxito del Théâtre du Soleil durante más de veinte años y los erráticos logros del grupo de actores de la Vieux Colombier de Copeau en el campo. Sin embargo hay importantes similitudes. Al igual que Copeau, la visión del teatro de MNE está basada en el ideal de una compañía colectiva con tareas equitativas, unidos estrechamente durante largos períodos de tiempo, colaborando conjuntamente en la creación de espectáculos. Ambos directores han tenido un papel paternal dentro del grupo e integraron en sus compañías a actores jóvenes, idealistas y comprometidos. Ambos ven el funcionamiento del grupo como una escuela para sus miembros, los cuales no son profesionales contratados para producciones específicas.

Una de los aspectos en los cuales la práctica de Copeau fue más allá de la MNE fue en el rechazo a la ciudad como lugar de creación teatral. No obstante el desplazamiento del centro de París al campo de Burgundian puede mostrar paralelismos con el Théâtre du Soleil, ya que la compañía tuvo inicialmente el sueño de vivir y trabajar colectivamente en el campo y aunque se intentó en determinadas ocasiones por espacios corptos de tiempo, fue rechazado como método normal de trabajo en los comienzos de la compañía. No obstante la Cartoucherie, sede del Théâtre du Soleil, puede catalogarse como un compromiso entre la continuidad del bucólico deseo del trabajo en la naturaleza, y la periferia, la conflictiva necesidad de la ciudad.

Los escritos de Copeau influenciaron al Théâtre du Soleil al publicarse bastante después de morir. Las ideas y aspiraciones que Copeau se proponía coincidían con lo que MNE intentaba conseguir en aquel momento.

El apuntar a redescubrir las técnicas de improvisación teatral junto a los interesantes tipos de la comedia del arte y el clown han sido de vital importancia.

Estas dos tradiciones, con las que experimentaron Copeau y sus actores, fueron las bases de dos de las principales producciones del Théâtre du Soleil. MNE ha experimentado con estas dos premisas de Copeau en mayor profundidad y durante más tiempo de lo que él llegó a hacerlo. Copeau y MNE tienen una inclinación por trabajar en espacios de actuación grandes y abiertos y ambos utilizan la idea de la tarima, el tradicional escenario elevado de madera de los actores de los

recintos feriales, colocados dentro de grandes espacios escénicos. El rechazo de los decorados en favor del mayor uso arquitectónico de estructuras permanentes de materiales, establece otro paralelismo.

La admiración de Artaud por el teatro asiático, y especialmente el privilegio que otorga a lo corporal sobre los aspectos verbales del teatro, así como su afirmación “*El teatro es oriental*” ha sido utilizada por MNE para explicar alguno de los más inusuales aspectos de sus producciones.

El teatro asiático también se deriva de Copeau, quien fue uno de los primeros directores europeos en contemplar la posibilidad de revitalizar el teatro occidental utilizando las formas del teatro asiático, pero en el caso del Théâtre du Soleil Artaud parece haber sido más significativo al respecto. El slogan de Artaud ha sido a menudo mal aplicado a las producciones de MNE para explicar la apariencia asiática superficial de sus decorados y vestuario, pero la focalización de Artaud en el trabajo físico más que en el textual sí que muestra al mismo tiempo otra influencia sobre el trabajo del Théâtre du Soleil. Otro concepto artaudiano aplicado al Théâtre du Soleil es el del atletismo afectivo o emocional, que defiende la idea de que el actor debería ser un atleta de las emociones, de la misma forma que otros atletas lo son del cuerpo; pues bien, este atletismo afectivo incluso ha sido llevado mucho más allá por la compañía de MNE y especialmente por Georges Bigot, el más significativo actor de su compañía, que por cualquier actor con los que trabajó Artaud.

Georges Bigot sugiere: “*para no quemarse como actor, ni siquiera un poco, sin entregarse uno mismo, es imposible... Un actor es alguien que se permite a sí mismo ser impregnado por algo, que permite que las cosas vivan... que tiene el coraje de abrirse, de abrir su alma, al servicio del teatro.*”

Jean Vilar es el tercer nombre significativo que la tradición del teatro francés enlaza con MNE. Sus dos logros más conocidos fueron la creación del Théâtre National Populaire y la fundación del festival de Avignon. Vilar fue un entusiasta partidario de MNE y el Théâtre du Soleil en sus inicios, y los invitó en numerosas ocasiones a actuar en Avignon. Hubo una especulación acerca de que MNE ocuparía la dirección del festival después de la jubilación del sucesor inmediato de Jean Vilar, Paul Puaux. El Théâtre du Soleil adoptó desde muy pronto algunas

de las estrategias del TNP, como captar al público en sus clases con objeto de que fueran a ver sus espectáculos.³⁴⁷

Su consideración hacia la acrobacia dramática viene asociada a su interés por la commedia dell'arte, y queda perfectamente reflejada en muchas situaciones de sus

espectáculos y películas, ejemplo son: la escena de su película *Moliere*³⁴⁸ en la que Arlequín está actuando en la tarima delante de la corte de Versailles, y realiza un equilibrio invertido, o en el montaje *Charpentiere – Moliere le malade imaginaire*³⁴⁹, en la escena de Commedia dell'arte en la que uno de los actores es impulsado y realiza un mortal atrás de forma justificada, siguiendo los preceptos de su maestro Lecoq, incluso el grupo de cómicos sincronizan acrobacias coreografiadas.



Figura nº 158: Acrobacia en Moliere³⁵⁰

³⁴⁷ Kiernander, A. 1993, *Ariane Mnouchkine and the theatre du Soleil*. Cambridge, Cambridge University Press., Introduction, p. 1- 10

³⁴⁸ <http://www.youtube.com/watch?v=jnbvfl1c6c0> 16/07/2014 14:30

³⁴⁹ <http://www.youtube.com/watch?v=vtl7KkcrhNQ> 16/07/2014 14:39

³⁵⁰ Fuente <http://cw.routledge.com/textbooks/actortraining/images/practitioner-mnouchkine-image02.jpg>

IV.4.5. David Zinder

David Zinder (ZDR) nació el 27 de Marzo de 1942 en Jerusalem, desde 1975 es profesor de interpretación y Dirección en la Universidad de Tel-Aviv ³⁵¹

Profesor Emérito del departamento de Artes teatrales de la universidad de Tel Aviv, fue miembro fundador de la Asociación Michael Chekhov, y durante tres décadas ha desarrollado su labor en el campo del entrenamiento actoral y la dirección escénica. Hoy en día es un director internacional independiente. ³⁵²

“Un gran actor nos puede hacer llorar sin decir una palabra, ¿Qué hace al actor grande?”

La conciencia corporal total es lo que cada actor necesita para fabricar el momento creativo y robar el espectáculo. El veterano entrenador de actores David



Zidner ha dedicado su carrera a ayudar a actores en todas las etapas de su carrera mejorando su presencia escénica y aprovechando su talento a través de una serie única de ejercicios que afilan las herramientas expresivas fundamentales del actor: el cuerpo, la voz y la imaginación.

Figura nº 159: David Zinder ³⁵³

El método CVI nos enseña una serie de ejercicios con los cuales el actor puede prepararse para actuar a su más alto nivel de creatividad. Los ejercicios construyen el enlace entre la técnica y la inspiración, proporcionando una visión práctica de la lógica del training de Zinder que trabaja desde las bases de la conciencia corporal, hasta avanzadas improvisaciones imaginarias vocales y no-vocales, hasta los fundamentos de la escuela interpretativa de Chejov.

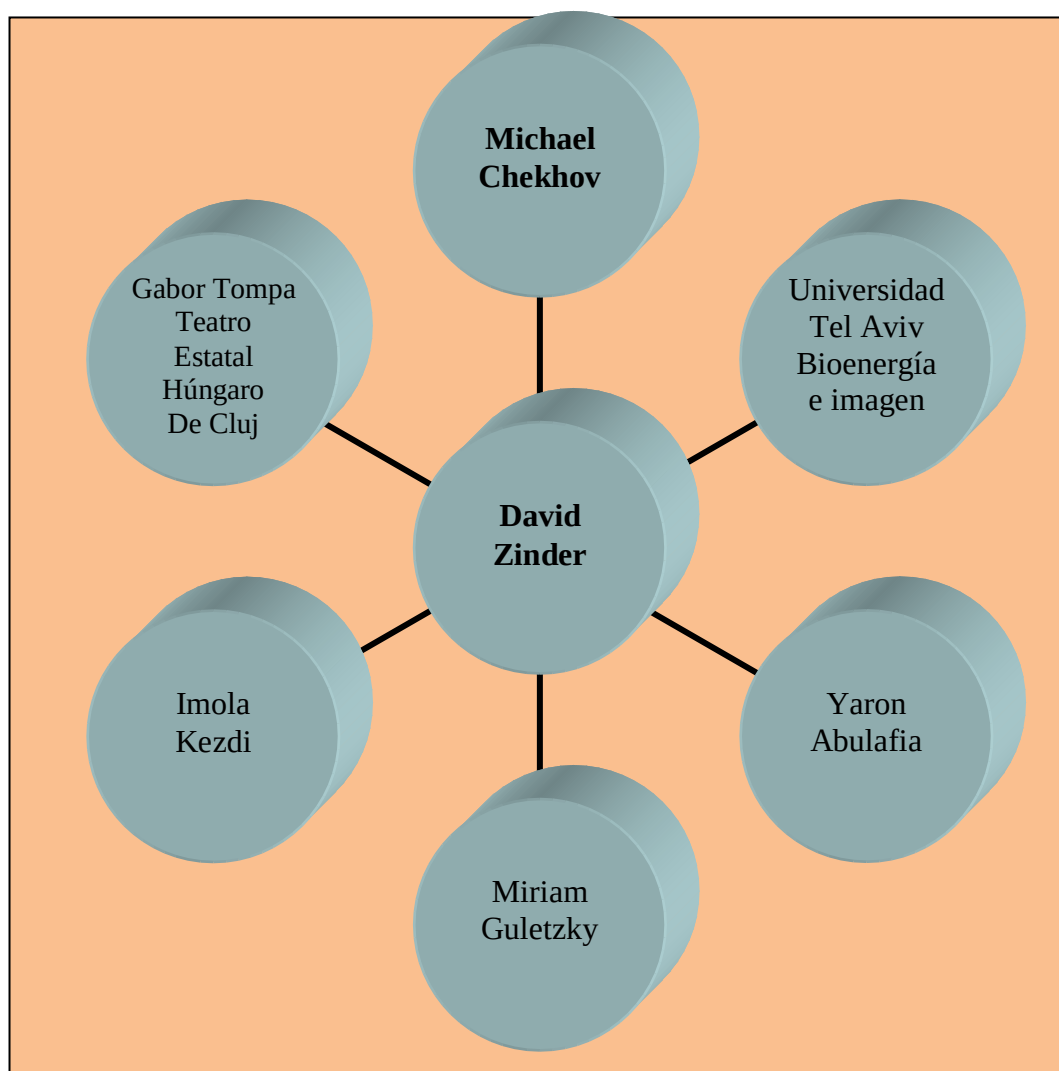
CVI comunica el juego y la pasión que motiva el genio sobre el escenario y revela el secreto que hay detrás de nuestro éxito. El actor principiante encontrará las

³⁵¹ <http://www.davidzinder.com/CV.htm> 18:56 29/07/2014

³⁵² David Zinder: Body-Voice-Imagination, 2ª Ed. 2009, *A training for the actor*. New York, Routledge, p. 1

³⁵³ <http://replikateatro.com/intensivo-de-tecnica-michael-chejov-%E2%80%99Cuerpo-imaginario%E2%80%99D-con-david-zinder-y-sol-garre-1-4-mayo/> 01/08/2014 20:17

herramientas para prepararse para su vida en el escenario y el actor veterano apreciará técnicas que transforman buenas actuaciones en grandes actuaciones.³⁵⁴



Cuadro nº 37: David Zinder

Cualquier forma de entrenamiento se basa en la comprensión de que determinados elementos básicos de la individualidad creativa del actor pueden ser entrenados como preparación a su trabajo a través de los elementos teatrales específicos como son el personaje, la escena y el texto. Esto implica un entrenamiento de los aspectos más elementales del instrumento creativo – las tres herramientas expresivas básicas del actor: el cuerpo, la voz y la imaginación – y de dos habilidades básicas: la irradiación (término de Chekhov que describe la capacidad de proyectar en la distancia la expresión escénica), y la cooperación creativa (la

³⁵⁴ David Zinder, op. Cit., Contraportada.

capacidad de crear junto con sus colegas: el director, compañeros de reparto, y lo más importante, con los espectadores.

Estas estrategias forman la estructura de la sistematica del entrenamiento, al que ZDR se refiere como lógica del entrenamiento, la cuál es un medio para ayudar a desarrollar en el actor la conciencia de la actuación separada del cuerpo, la voz y la imaginación, y dotan a los actores de la comprensión de los mecanismos implicados en la conexión hacia una compleja pero coherente unidad que genera la presencia escénica. Estos procedimientos también se localizan en el entrenamiento de los ejercicios utilizados por el actor para abrirse y estar preparado para trabajar creativamente con las otras personas involucradas en el proceso teatral de forma que esto permite que ocurra la comunión del teatro.

Si se considera el entrenamiento como una serie de estructuras, cada una dirigida a un aspecto diferente de los instrumentos creativos del actor, éstas se pueden articular en una serie de trayectorias paralelas que proporcionan el marco del proceso:

1. Del cuerpo a la voz y a la imaginación.
2. De lo físico a lo físico/vocal a lo físico/vocal/verbal.
3. De lo abstracto a lo concreto.

Estas trayectorias son, de hecho diferentes secciones cruzadas de la misma cosa: La estructura del entrenamiento.³⁵⁵

A continuación se exponen los ejercicios corporales propuestos por David Zinder.

Ejercicios por grupo:

Cruzando el Umbral y rompiendo el hielo: 1. Cruzando el umbral. 2. Círculo de nombres. 3. Nombres locos y variaciones. 4. Nombres de pelotas y variaciones

Calentamiento físico: 5. Círculo de energía. 6. Circulación contraria. 7. Todas direcciones. 8. Staccato/Legato

Trabajo con picas y foco suave: 9. Entrenamiento básico de lanzamiento de picas. 10. Picas en círculo. 11. Picas y huesos. 12. Picas en el espacio.

Ejercicios andando: 13. Paso máximo – mínimo. 14. Variaciones andando – cambios de dirección. 15. Busco y me precipito sobre – alerta pura. 16. Contacto consciente. 17. Variaciones andando -marcha rápida y congelada. 18. Variación de marcha rápida: congelarse y empezar. 19. Variación de marcha rápida: Uno se mueve – todos se mueven. 20. Variación de marcha rápida: uno se congela – todos

³⁵⁵ Zinder, D., *Body-Voice-Imagination*, 2009, , 1º 2002, New York, Routledge, p. 3

de congelan. 21. Variación de marcha rápida: Congelar – espejo. 22. Variaciones andando: La marcha atrás de Zambrano. 23. Equidistantes. 24. Ejercicios andando: cambiando y jugando



Ejercicios con compañero: 25. las tres formas del ciego. 26. Moviéndose con el compañero. 27. Intercambio de energía. 28. El nombre del juego (contact improvisation). 29. Dialogo de picas.

Ejercicios en espejo: 30. Ejercicio de espejo básico. 31. Espejo libre. 32. Cambio de espejo. 33. Círculo de espejos. 34. Variaciones de círculo de espejos. 35. El agente libre en el cambio de espejos. 36. Espejo en marcha rápida. 37. Cambio libre. 38. Voz en espejo.

Figura nº 160: Contact Zinder³⁵⁶

Segunda secuencia calentamiento. El calentamiento creativo: 39. Ejercicio básico de centro. 40. Moverse con el centro (conciencia física) Moverse hacia una forma (Sensación global). Dialogo de picas. 42. Moverse hacia una forma y punto cero. 43. Series de formas. 44. Adoptar una forma y repetir (memoria corporal). 45. Adoptar una forma, repetir sin moverse (timing/duración). 46. Plásticas.

Cuerpo e imaginación: 61. Ejercicios de objetos básicos imaginarios. 62. Objetos fuera del aire estrechos. 63. Transformación de objetos (ejercicios básicos).

Estatuaria: 64. Ejercicios básicos. 65. Ejercicios avanzados.

Trabajo con imágenes: 66. Calidades y centros. 67. Centros (calidades complejas). 68. Centros (irradiando calidades). 69. Danza de la cuerda. 70. Ciclo de la danza de la cuerda. 71. Danza del objeto/imagen I. 72. Danza del objeto/imagen II. 73. Canción corporal. 74. Danza de imágenes.

Movimiento textual: 75. Poesía en movimiento. 76. Poema coreografiado. 77. El actor inmóvil mueve al público.

Técnica Chejov: 78. Cuerpo imaginario. 79. Centros e imágenes. 80. Gesto psicológico. 81. Gesto psicológico y plásticas.³⁵⁷

³⁵⁶ Ibid., p. 98.

³⁵⁷ Ibid., pp. 287-289

IV.4.6. *Włodzimierz Staniewsky*

Włodzimierz Staniewski (SKI) nació en 1950 en Silesia Bardo, es fundador y director del Centro de prácticas teatrales Gardzienice. En 1968 estudió filología polaca en la Universidad Jagelónica. En 1968 fue oyente en el Actors studio del Teatro UTI de Christopher Jasinski con los actores del UTI, graduados de la Escuela Superior Estatal de teatro de Cracovia. Hizo su debut como actor en dos



obras en 1970. Participó en la obra más famosa del UTI *Falling* estrenada en Rotterdam en 1970.

Sus obras más importantes han sido *Carmina Burana*, *la vida del arcipreste Avvakum*, *Metamorfosis* y *Elektra*.³⁵⁸

Figura nº 161: Staniewski y Rodowicz³⁵⁹

SKI trabajó con GTY en 1971 y fue un colaborador clave en su fase parateatral. En 1975 dejó el teatro Laboratorio para formar su propio grupo con Tomasz Rodowicz en Gardzienice.³⁶⁰

El rigor de sus espectáculos ha sido posible gracias a esa precisión la cual requiere un entrenamiento continuo.

STI eludía una fórmula de acercamiento al training, para él el training era un suceso abierto, no un método en el sentido de aplicación de un sistema de normas. Cada nueva fase servía para desarrollar un nuevo espectáculo.

Sus ideas preliminares; los temas, ritmos, canciones y textos – incluido el material recopilado en expediciones – se trabajaban a través del training:

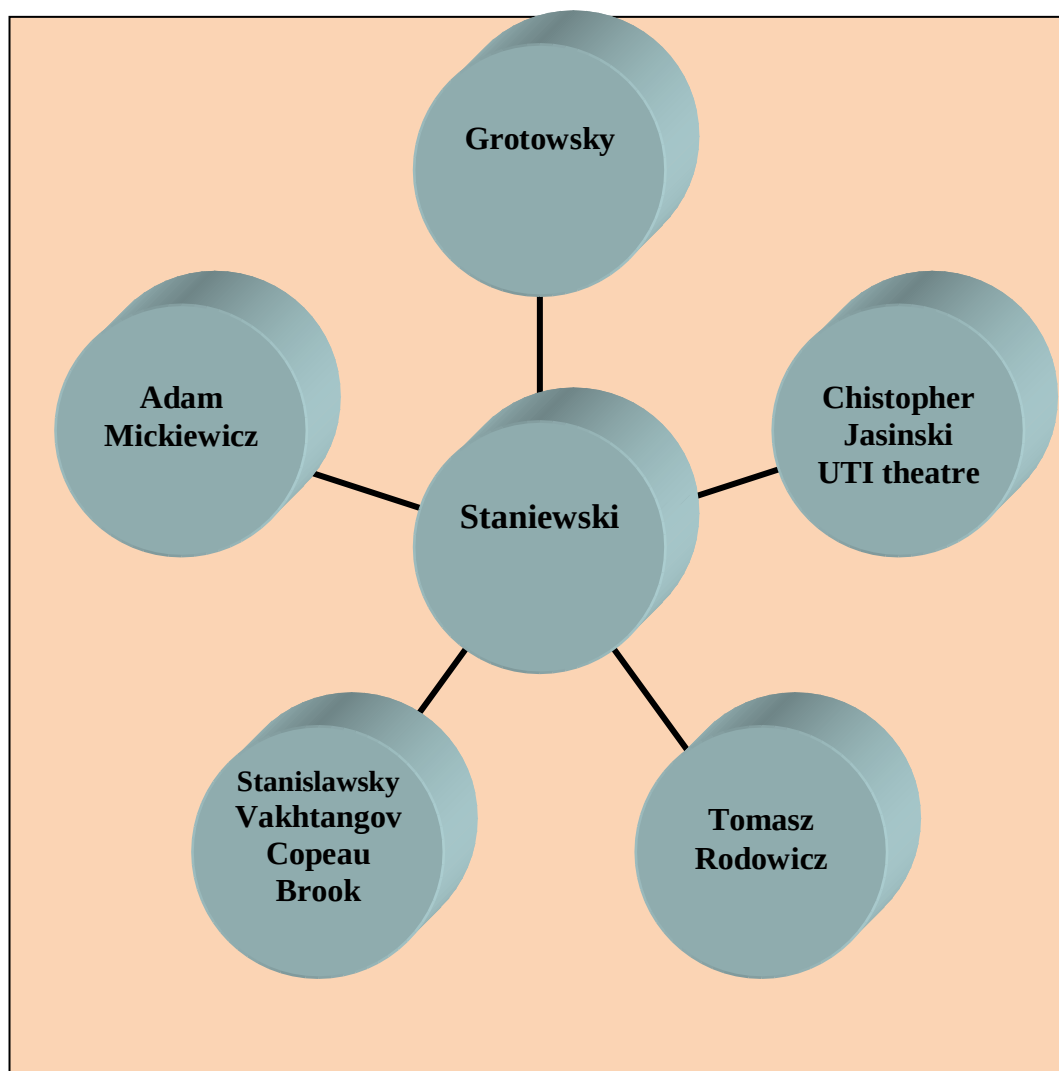
*“El Training no sirve simplemente para preparar a un actor para su personaje. Puede ser aplicado, por ejemplo, algún ejercicio acrobático puede transformarse para llegar a formar parte del personaje, para apoyar la actuación”*³⁶¹.

³⁵⁸ http://pl.wikipedia.org/wiki/W%C5%82odzimierz_Staniewski 02/08/2014 11:27

³⁵⁹ Fuente: Photo, Zbigniew Bielawka en Hodge, A., op. Cit., p. 234

³⁶⁰ Ibid., p. 227

³⁶¹ Taranienko, Z., 1997, *Gardzienice: Praktyki Teatralne Włodzimierza Staniewskiego*, Lublin: Wydawnictwo Test, p. 131 en Hodge, A., op. Cit., p. 235



Cuadro nº 38: Staniewski

Algunos elementos del entrenamiento son fijos y especialmente el trabajo sobre la columna. En polaco coloquial, a la columna se le llama “el cruce”. Está considerada como una de las partes más importantes del cuerpo. STI asevera que es la vía básica de la energía humana.

El entrenamiento a menudo comienza con una serie de ejercicios en los cuales se realiza un calentamiento y se pone la atención en la columna. Los saltos y los giros se realizan para facilitar el trabajo acrobático que sigue a continuación. Durante el trabajo con los compañeros la columna es el origen del movimiento del todo el cuerpo, y este demanda un compromiso físico total. El actor está obligado a comunicar a través de este foco a menudo no tan usual, cambiando su forma personal y desmantelando cualquier autoimagen preconcebida.

La flexibilidad de la columna se obtiene a través de ejercicios rítmicos y fluidos los cuales permiten que los actores de Gardzienice exploren totalmente los límites físicos en sus representaciones imaginarias.³⁶²

El entrenamiento acrobático no concierne solo al fortalecimiento muscular, a la flexibilidad o a la resistencia, o a la satisfacción de consumir ejercicios específicos.

La energía de una situación grupal permite al actor desarrollar la completa articulación del cuerpo mediante la mutua experiencia que se reafirma a través del contacto físico con los demás. Consecuentemente los ejercicios individuales no son tan importantes como los ejercicios practicados colectivamente, y por ello se modifican con el proceso de entrenamiento.

La Acrobacia se practica en muy diferentes situaciones: ambas bajo techo o en los prados de Gardzienice, tanto al despertarse, al final de la tarde o en el último ensayo nocturno. El cambio en el tiempo interno del actor en relación a la hora y el lugar altera la forma de los ejercicios. Cada vez el ejercicio se hará de forma diferente.

Los ejercicios frecuentemente se descomponen en componentes más pequeños. Por ejemplo, el momento inicial de un actor indicando la ejecución de un equilibrio de brazos hacia un compañero portor puede ser practicado muchas veces antes de que el movimiento se lleve a cabo.

Es la calidad y la intención de la acción lo que es primordial, la ejecución es secundaria.

Los movimientos acrobáticos son ayudados y vigilados por un tercero o cuarto actor los cuales eligen los momentos y las áreas del cuerpo que pueden necesitar una ayuda adicional. La ayuda es un elemento vital en el entrenamiento y refuerza la noción de cooperación: esto es, la necesidad de estar vivo en la acción en el presente, respondiendo intuitivamente para ayudar a otros, aportando seguridad y al mismo tiempo apoyando la acción. Ambas acciones e intenciones concernientes a la ayuda crean una profunda resonancia entre los actores.³⁶³

³⁶² Hodge, A., op. Cit., p. 234-235

³⁶³ Ibid., p. 235

IV.4.7. Thomas Richards

Thomas Richards (RCH) nació en Nueva York en 1962. Antes de trabajar con Grotowsky estudio teatro y música en la universidad de Yale. En 1985 participo como miembro del equipo de actuación en el Focused Research Program en Irvine, en la Universidad de California. Al año siguiente se traslado a Pontedera



con Grotowsky para fundar el Workcenter of Jerzy Grotowsky en el Centro per la Sperimentazione e la Ricerca Teatrale in Pontedera, y se convirtió en su asistente. En 1992 se licenció en la Universidad de Bolonia en el departamento de arte, música y espectáculo.³⁶⁴

Figura nº1 62: Thomas Richards y Grotowsky³⁶⁵

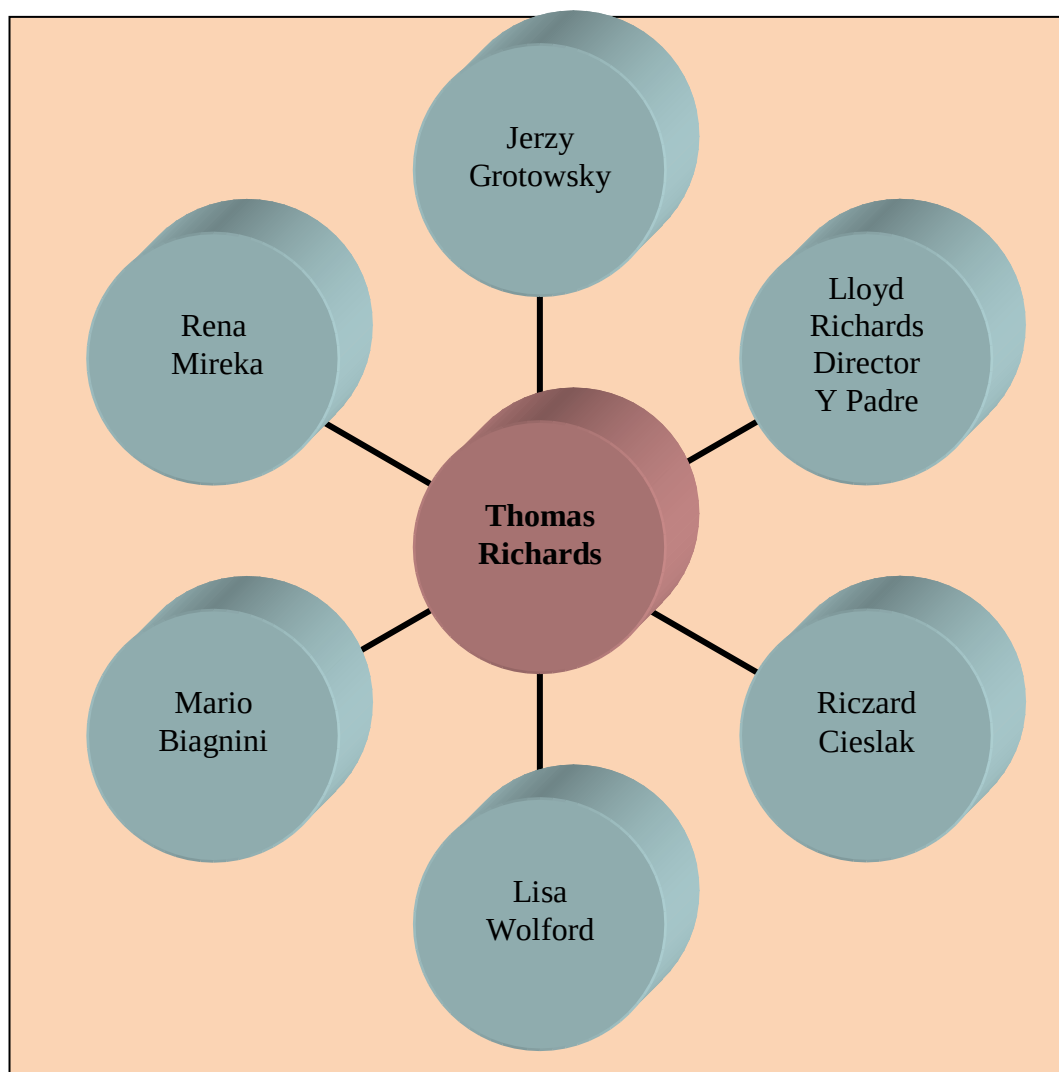
Artista americano, actor, director, hijo del director Lloyd Richards, durante sus estudios en Yale, donde obtuvo su título de grado, coincidió con Richard Cieslak en el verano de 1984 cuando formó parte de un grupo de estudiantes que participaban en un taller de varios días de duración como parte del Objective Drama Project. En 1985 fue elegido miembro del reconfigurado grupo. Así pues en 1986, se desplazó junto a GTY a Italia y en un período relativamente corto de tiempo se convirtió en su colaborador esencial.

Inicialmente el trabajo de GTY y RCH tenía un carácter individual unido a estructuras de actuación relacionadas con el trabajo llamado *Song Action* (esta estructura más tarde llegó a ser el elemento principal de *Downstairs Action*) y *Pool Action*. Esta acción era una forma de transmisión y estaba conectada con la decisión que se tomó al mismo tiempo de hacer a RCH el líder del grupo y por tanto el sucesor de GTY y su heredero artístico. Esta particular forma de relación entre los artistas, podría describirse como una relación entre el maestro experimentado que transmitía sus conocimientos a un excepcional alumno con talento. Gradualmente RCH adquirió el papel de líder del grupo trabajando en

³⁶⁴ Richards, T. 2004, *Trabajar con Grotowsky las acciones físicas*, Barcelona, Alba, pp. 11-12

³⁶⁵ Fuente: Workcenter of Jerzy Grotowsky and Thomas Richards, <http://www.theworkcenter.org/> 13/04/2014 9:33

Downstairs Action, en el cual él fue el principal participante. Los resultados de su trabajo le llevaron a la creación de la *Action*, de la cual RCH fue el principal creador. Reconociendo su papel clave en las actividades del Workcenter, GTY cambió su nombre en 1966 por el de Workcenter de Jerzy Grotowsky y Thomas Richards.



Cuadro nº 39: Thomas Richards

Después de la muerte de GTY en 1999, RCH se convirtió en el director del Workcenter y junto con Mario Biagnini, está considerado como el heredero universal de GTY. En los años siguientes continuó las actividades en el campo del Arte como vehículo desarrollando y estructurando gradualmente la acción *The Letter* (presentada entre 2003 y 2006 como un trabajo en desarrollo llamado *The twins: Acción y creación y Acción en creación*). Junto con Mario Biagini ha dirigido los montajes *One Breath Left* (1998-2002) y *Dies Irae* (2004-2006).

Desde 2008 dirige el trabajo del Equipo central de investigación del Arte como vehículo sobre la estructura performativa *Living Room*, la cual es más bien una investigación en el campo del Arte como vehículo (este tipo de actividad se localiza en la esfera y el espacio doméstico). Aparte de su trabajo práctico, RCH también desarrolla la teoría científica de los experimentos que lleva a cabo. Obtuvo el máster en la universidad de Bolonia y el doctorado en la Universidad de París 8. Es el autor de *At work with Grotowsky on physical actions (Trabajar con Grotowsky las acciones físicas)* (1993), *The Edge-Point of performance* (with Lisa Wolford, 1997) y *Heart of Practice: Within the workcenter of Jerzy Grotowsky and Thomas Richards* (2008).³⁶⁶

Richards narra en su primer libro la primera fase de su trabajo con GTY que abarca los tres primeros años de aprendizaje, en los que trabajó sobre las acciones físicas fue fundamental.³⁶⁷

Según RCH la investigación de GTY puede ser interpretada erróneamente como algo falto de estructura. Se corre el riesgo de que no sea tenida en cuenta su conexión con STY, quien fomentaba la autonomía en cuanto al método del actor: “*Crea tu propio método. No dependas servilmente del mío. Inventate algo que a ti te funcione*”³⁶⁸.

Las enseñanzas de STY subrayan la necesidad de una estructura preparada conscientemente: “*(...) es decir, crear las acciones físicas reforzadas con la verdad y la convicción*”³⁶⁹.

RCH resalta la importancia de la técnica, para él significa artesanía, un conocimiento técnico del oficio. Cuanto más fuerte sea la creatividad, más fuerte debe ser el oficio.³⁷⁰

STY decía: “*No me habléis de sentimientos. No podemos fijar los sentimientos; tan sólo podemos fijar las acciones físicas*”³⁷¹

CLK también era capaz de asombrar a todos con su agilidad y falta de vacilación lanzándose con la seguridad de un gato sobre su cabeza, aguantándose con un

³⁶⁶ <http://www.grotowski.net/en/encyclopedia/richards-thomas> 18:59 17/07/2014

³⁶⁷ Richards, T., op. Cit., p. 25

³⁶⁸ Logan, J. 1984, Prologo *The Stanislavsky System*, Nueva York, Penguin Books, p.16

³⁶⁹ Stanislavsky, K., 1988, *Il lavoro dell'attore sul personaggio*, Roma-Bari, Ed. Laterza, p.224

³⁷⁰ Richards, T., op. Cit., pp. 18-23

³⁷¹ Toporkov, V. O., 1979, *Stanislavsky in Rehearsal: The Final Years*. Nueva York, Theatre Arts Books, p. 160 citado por Richards, T., ibid., p. 33

hombro y saltando de nuevo sobre los pies, en él no había indecisión, su cuerpo pensaba en el mismo proceso de hacer.

El Taller en el Objective Drama

Al trabajar con GRY entendió lo que significaba improvisación dentro de una estructura.

El taller se centró en ciertos cantos tradicionales haitianos, en los cuales no se permitía ninguna improvisación. Aprendieron las melodías, los ritmos y dos danzas que acompañaban los cantos. La improvisación implicaba conservar la danza y el canto sin alteración, improvisando sólo los desplazamientos en el espacio y el contacto entre las personas.

Aquí aparecieron los dos polos que confieren a un espectáculo su equilibrio, la lucha entre dos fuerzas opuestas: Precisión/forma y el flujo de vida.

Cada estudiante debía redescubrir con el cuerpo la danza codificada en cada canto. Después volvió a Nueva York, donde trabajó de camarero, y preparó una tragedia clásica con un joven grupo de teatro admirador de Grotowsky, ensayaron nueve meses y al acercarse el estreno vieron la necesidad de estructurar y fijar los elementos improvisados con el fin de crear la historia. Y llegaron los problemas, ya que habían fijado la línea física en movimientos y no en acciones. Faltó la técnica para fijar un proceso viviente y la habilidad para repetirlo. Se dio cuenta que no tenía técnica y su superobjetivo se perdía entre el público.

Conferencia de GRY. GRY puso el ejemplo de la partitura física, ésta era el ballet con los pequeños objetos, el cómo y el porqué era lo que las convertía no en actividades sino en acciones físicas

GRY intento recordar algo y notaba físicamente cómo ese recuerdo se encontraba en algún punto detrás de él, estaba localizado con precisión en el espacio y su cuerpo se arquea hacia ese punto. La acción física era la manera con que GRY buscaba el recuerdo y, a causa de eso la manera de erguir su columna, el ritmo de su mano colgando en el aire y la firmeza y duración de su mirada.

El actor puede fijar su línea de acciones físicas, la cual debe ser elaborada al detalle y memorizada por completo.

Botinaccio. Ese verano asistió al taller de GRY en *Botinaccio*, el tema era diletantismo frente a maestría y se centro en los Mystery Plays.

Después de que la realizase, GRY le pidió que la repitiese, lo cual fue imposible, ahí estaba la prueba contra el diletantismo.

Se dio cuenta de tres puntos que no había tenido en cuenta: La historia que les llega a los que miran no es necesariamente la misma que el actor percibe en su imaginación. Estaba utilizando símbolos, en lugar de llevar a cabo acciones correctas, las representaba de forma simbólica, había sustituido las acciones por símbolos. Y pensó que el público experimentaría la misma intensidad que él. Había confundido la agitación de los nervios por emociones verdaderas.

El punto de partida era una vieja canción ligada a la tradición étnico-religiosa de la persona. Se empezaba a trabajar sobre esta canción como si en ella se encontrase codificada en potencia (movimientos, acción, ritmo,..) una totalidad. Al estructurar una pieza tienes derecho a desechar algo sólo si ya has encontrado algo mejor. RCH cambió la canción primero y luego quiso componer su propia canción, aunque GRY dijo que las canciones no debían ser improvisadas.

Debían reconstruir y memorizar la primera propuesta (la línea de las pequeñas acciones físicas) pero eliminando todas las acciones que no eran absolutamente necesarias. Tenían que hacer cortes y después saber unir los fragmentos. Si en el momento del corte hay una canción, la canción no debía detenerse, sino que debían modelarse las acciones físicas.

RCH, criticado por su diletantismo y calificado por GRY de turista, abandono el Taller del objective Drama, ante su incapacidad de terminar su improvisación, poniendo como excusa la asistencia al *Mahabharata* de Peter Brook en Avignon. Luego participó en algunos talleres con Rena Mirecka, una actriz del teatro Laboratorio y viajó hasta Dinamarca, donde presencié el trabajo del Odin Theatre y vio por primera vez todas las grabaciones de los espectáculos antiguos de Grotowsky, entonces decidió ver si GRY le aceptaría para trabajar con él durante un año en California, por lo que llamó a su asistente y éste le comunicó que era aceptado con la condición de que aceptara quedarse allí un año.

Un año en el objective Drama.

La impaciencia y la pereza conseguían desviarlo del camino de su trabajo, aunque en realidad no había encontrado la razón idónea para actuar.

GRY contaba que cuando se es joven la gente te deja hacer aunque no tengas una técnica verdadera porque la energía que se tiene a esa edad es fresca y encantadora, pero se debía utilizar conscientemente esa fuerza y esa energía de la “flor de la juventud” para construir “la flor del oficio”.

Ejercicios descritos por RCH en *Trabajar con GRY las acciones físicas*:

1. *Mystery plays* (misterios), piezas individuales de corta duración y estructura repetible. Tenía importancia la presencia de una canción de la infancia que debía tener raíces.
2. *Main Action* (Acción principal). Eran nueve en el “performance team” (Equipo artístico) y comenzaron realizando un entrenamiento, principalmente físico y acrobático, basado en ejercicios que uno de los miembros había aprendido en el Teatro laboratorio de Wroclaw. Estos ejercicios estaban diseñados para que el equipo adquiriese unas buenas condiciones físicas. El trabajo de la *Main Action* consistía en que uno de los asistentes de GRY, Jim Sloviak lideraba el grupo ayudando a crear y preparar las estructuras, y luego GRY venía y hacía comentarios y correcciones.

La clave del oficio del actor: *“Las emociones son independientes de la voluntad”. “No podemos recordar los sentimientos y fijarlos. Sólo podemos recordar la secuencia de acciones físicas.”Había vuelto a componer la estructura con símbolos de acciones y no con acciones en sí mismas.*

Al no construir la línea lógica de acciones físicas RCH no creía en lo que estaba haciendo. GRY hablaba de la verdadilla, cuando el tema de la estructura no afectaba profundamente al actor sugería que desechara todo y empezara de cero.

También empezaron a realizar *esbozos de vaqueros*. Más tarde incluyó el cabalgar y la danza ante la hoguera en la *Main Action*.

Más tarde GRY reconoció que todo el trabajo relacionado con la *Main Action* había sido una trampa para cazarle, ya que GRY estaba buscando un actor al que instruir y con quien trabajar directamente, y utilizó *action* para encontrar al candidato adecuado

3. *Motions*: Ejercicio reelaborado que se realizaba diariamente y que provenía del Teatro de las fuentes, y que en parte era un ejercicio para la circulación de la atención, de forma que cuando ciertos elementos se volvían de fácil ejecución tenían que añadir un nuevo nivel de precisión para que el ejercicio se convirtiera de nuevo en un reto. Era una serie de estiramientos y posiciones, cuya estructura era simple pero era un ejercicio engañoso, porque aunque parecía sencillo no lo era, para abordar por ejemplo la posición primaria se invertían años de trabajo sistemático.

Era una posición de alerta a partir de la cual el cuerpo se puede mover inmediatamente en cualquier dirección, cuyas raíces están en la posición de alerta de todos los cazadores, con la columna vertebral un poco inclinada y las rodillas un poco flexionadas, y es inherente a la aparición de la especie humana.

Se pueden trazar similitudes con el Hatha yoga, pero es algo diferente, hay tres ciclos de estiramientos/posiciones, cada ciclo se ejecuta cuatro veces, cada una de ellas en dirección a cada uno de los puntos cardinales.

Como separación de cada ciclo hay un estiramiento llamado nadir/cenit, un estiramiento rápido hacia abajo seguido de otro rápido hacia arriba, al girar de una dirección a otra debían hacerlo silenciosamente, de forma que no se produjera ningún cambio en el entorno, de manera que no molestara y para lo cual debía escuchar. La forma de mirar era específica, debían mirar como a través de una gran ventana abierta. Debían ver lo que ante ellos y oír lo que les rodeaba en cada momento del ejercicio.

Tras haber practicado *motions* durante algunos años, la estructura se volvió más fácil y tuvieron que hacerla más exacta para atrapar su atención, de forma que empezaron a concentrarse en la sincronización de los más mínimos detalles, de forma que cada uno de los pequeños movimientos de las personas estaba en sincronización total. Cada posición debía ser alcanzada estirándose y no manteniendo la forma, es decir manteniendo una posición estática del cuerpo. Además de *Motions* realizaban entrenamiento físico.

4. *The River*: se trataba de una serie de canciones haitianas junto con una danza y unas reacciones improvisadas muy simples.
5. *Watching*: Se utilizó como pretexto para la creación de estructuras de la *Main Action*. Comenzaron con el ejercicio que era como un largo juego de seguir al líder. Tenía una estructura de secuencias simples, casi eran juegos físicos, una estructura precisa y al mismo tiempo libre en la que cada persona actuaba como líder, debían seguir el tempo del líder pero cada uno desde su flujo individual y por supuesto en silencio. Era una durísima prueba de resistencia y todo el mundo tenía ampollas en los pies debido a los movimientos y los giros rápidos, hasta que se encontraba la manera natural de pisar. El problema era como moverse silenciosamente; para no hacer ruido había que estar atento. Debía despertar su atención y estar vigilando. El problema era la desconexión

con el resto de los compañeros y su mirada que se dirigía al suelo con lo que era incapaz de ver. Estos juegos le ponían en alerta.³⁷²

RCH es la fuente actual de todo el entrenamiento plástico y físico de GTY y de Cieslak y sus escritos constituyen su legado. Aprendió los métodos de GRY a



través de Ryszard Cieslak (CLK)³⁷³, y desde el principio simpatizó con el talante físico del trabajo de éste, que le introdujo en una vía física de expresión a través de la cual comenzó a ver la importancia del cuerpo del actor. CLK trabajaba sin ningún miedo y utilizaba la acrobacia para ayudar a una alumna a descubrir un resonador vocal más profundo: *“La hizo cantar cabeza abajo, en equilibrio sobre las manos, con los pies hacia arriba apoyados en la pared”*.

Figura nº 163: Equilibrio Cieslak³⁷⁴

CLK conducía al actor directamente hasta sus límites personales. Decía que no debían improvisar sin una estructura, debían pre-construir el esquema básico, lo que les daría puntos de referencia que él llamaba “repairs”. Y después de la improvisación deberían anotar todo lo que habían hecho en una columna, y en otra las asociaciones interiores. Y a partir de esas anotaciones serían capaces de reconstruir, memorizar y repetir la improvisación.

También decía que un actor debía ser capaz de llorar como un niño, entonces CLK se transformaba en un niño que lloraba encontrando la corporalidad exacta del niño, no iba a buscar el estado emocional del niño, sino que con su cuerpo recordaba las acciones físicas del niño.

³⁷² Richards, T., op. Cit, pp. 96-99

³⁷³ Ryszard Cieslak fue miembro fundador del Teatro Laboratorio de Grotowsky en Wrocław, murió en 1990, es conocido en el mundo entero por su creación del personaje protagonista en *El príncipe constante*, ibid, p. 27

³⁷⁴ Grotowsky *El príncipe constante*, <https://www.google.es/search?q=grotowski&tbm=19/04/2014+10:50>

Capítulo IV: *La acrobacia dramática en la formación y el entrenamiento actoral de las Escuelas teatrales del siglo XX y XXI*

2ª PARTE

Capítulo V. MARCO PEDAGÓGICO DE LA ACROBACIA DRAMÁTICA

V. 1. Evolución histórica del Marco Legal de las enseñanzas artísticas superiores de Arte dramático

Las enseñanzas de Arte dramático en España tuvieron su origen en las academias y Escuelas de Música y Declamación. En Málaga, la Escuela Superior de Arte Dramático (ESAD) tuvo sus orígenes en 1947 como sección del Conservatorio Superior de Música de la ciudad, y fue creada para continuar con la tradición de la academia de declamación fundada en Málaga durante el último tercio del siglo XIX. En 1972 paso a denominarse Conservatorio Superior de Música de Málaga y Escuela Superior de Arte dramático y Danza y en 1988 se separaron los estudios de Arte dramático de los de Música, creándose la Escuela Superior de Arte dramático y Danza. Posteriormente en 1995 se separan administrativa y físicamente la ESAD y el Conservatorio Superior de Danza (CSD).¹

La evolución de la normativa en relación a la acrobacia como contenido de formación en las enseñanzas superiores de Arte dramático se inició con la Ley Orgánica 1/1990 de 3 de octubre de Ordenación General del Sistema Educativo (LOGSE), editada en el BOE n.º 238 de 04/10/1990 y actualmente derogada, la cual reguló por primera vez las enseñanzas de Arte Dramático. Esta Ley fue la que incluyó por primera vez la acrobacia como asignatura en el sistema educativo ya que anteriormente no existía dentro del diseño curricular de estas enseñanzas, por lo que las técnicas corporales oficiales dentro de la formación actoral se ceñían a

¹ ESAD Málaga. Historia. <http://www.esadmalaga.com/index.php/historia> 07/11/2014 21:19

la expresión corporal que incluía técnicas de mimo, la danza y la esgrima, siendo esta última la más antigua de todas las técnicas corporales que se habían impartido hasta ese momento, ya que existía como parte de las enseñanzas que se impartían en el Real Conservatorio de Música y declamación de Madrid en 1831 ².

Dentro del desarrollo normativo, el Real Decreto 389/1992, de 15 de abril, estableció los requisitos mínimos de los centros que impartían enseñanzas artísticas y que aparecían en el BOE nº 102 de 28/04/92, aunque las necesidades de espacios e equipamiento previstas por la ley no respondían en absoluto a las necesidades de la materia. Desde el punto de vista didáctico, el desarrollo de las programaciones sujetas a la LOGSE hasta la posterior implantación del plan Bolonia, atendía a dos normativas: El Decreto 112/1993, de 31 de agosto, que establecía las enseñanzas de Arte Dramático en Andalucía según BOJA nº 117, de 28 de octubre de 1993, en su Artículo 8, y el Real Decreto 754/1992, de 26 de junio, por el que se establecían los aspectos básicos del Currículo de las Enseñanzas de Arte Dramático y regulaba la prueba de acceso a estos estudios, según el BOE nº178, de 25 de julio de 1992, y que estructuraba las enseñanzas en cuatro cursos académicos, ampliando los tres cursos anteriores y hacía referencia a tres especialidades: Dirección de Escena y Dramaturgia, Escenografía e Interpretación, la cual constaba de cuatro opciones referidas a cuatro perfiles profesionales distintos: a) Orientado a la formación de intérpretes, profundizando en aquellos ámbitos en los que lo textual sea el soporte del hecho interpretativo. (Textual), b) Orientado a la formación de intérpretes, profundizando en aquellos ámbitos en los que el cuerpo sea el elemento expresivo fundamental. (Gestual), c) Orientado a la formación de intérpretes, profundizando en aquellos ámbitos en los que la manipulación de objetos sea el soporte del hecho interpretativo. (Objetual). d) Orientado a la formación de intérpretes, profundizando en aquellos ámbitos en los que el canto, la danza y la música sean los elementos expresivos fundamentales (Musical). ³

Las programaciones didácticas habían de ceñirse a los contenidos mínimos referidos a las materias de las diversas especialidades de arte dramático, así como a sus tiempos lectivos mínimos, establecidos en el anexo del Decreto 112/93,

² RESAD. Historia. <http://www.resad.es/historia.htm> 07/11/2014 21:49

³ Montero, A. 2002, *Las enseñanzas de Régimen Especial en el Sistema Educativo Español*, Archidona, Málaga, Ed. Aljibe, p. 127

donde figuraban como descriptores de la materia de Acrobacia: *El desarrollo de las cualidades físicas del actor y su acondicionamiento físico-psíquico general, la adquisición de hábitos técnicos y el aprendizaje y dominio de acrobacias básicas aplicadas al hecho teatral.*

Así mismo, las asignaturas de las diversas especialidades y la distribución horaria de las enseñanzas de Arte Dramático en Andalucía se rigieron por la Orden de 27/09/1993, reflejada en el BOJA de 30 de octubre de 1993, la cual establecía los criterios y las orientaciones para la elaboración de Proyectos Curriculares de Centro.

Posteriormente se establecieron las especialidades del Cuerpo de Profesores de Música y Artes Escénicas, a las que se adscribieron los profesores de dicho Cuerpo y se determinaron las materias que deberían impartir a partir del Real Decreto 989/2000, de 2 de junio, y al poco tiempo, se atribuyó la competencia docente al profesorado del cuerpo de profesores de música y artes escénicas a través de la Orden de 15 de junio de 2001 que quedo reflejada en el BOJA de 30 de junio de 2001.

Aunque la situación continuaba creando un vacío legal en cuanto al desarrollo del diseño curricular de los Estudios superiores de Arte dramático, que continuaban sujetos a un formato de enseñanza secundaria, este pequeño avance anunciaba la rotunda necesidad de desarrollar la normativa vigente y al mismo tiempo creaba la expectativa de la posibilidad de creación de un nuevo Real decreto que por fin los regularizara, hecho que se hizo esperar hasta el 2010.

Posteriormente la Ley Orgánica 2/2006, de 3 de mayo, de Educación (LOE) descrita en el BOE 04/05/2006, y la Ley 17/2007, de 10 de diciembre, de Educación de Andalucía (LEA), reflejada en el BOJA 26/12/2007, desarrollaron los principios curriculares y sentaron las bases para que, posteriormente el Real Decreto 1614/2009, de 26 de octubre descrito en el BOE 27/10/2009 y la posterior corrección de errores reflejada en el BOE 06/11/2009, hiciesen que los estudios superiores de Arte Dramático quedasen regulados a través del Instituto de Enseñanzas Artísticas Superiores (EE.AA.SS.), órgano dependiente de la Consejería de Educación de la Junta de Andalucía, y al mismo tiempo estableciesen la ordenación de las EE.AA.SS. y su posterior desarrollo legislativo.

Constituyendo un avance para la aparición del deseado Real Decreto, apareció su antecesor, el Real Decreto 303/2010 de 15 de mayo, por el que se establecían los requisitos mínimos de los centros que impartían enseñanzas artísticas y que se regulaban por la ley orgánica 2/2006, de 3 de mayo de Educación. Por fin, el 14 de mayo de 2010 se publicó el tan deseado Real Decreto 630/2010, por el que se reguló el contenido básico de las enseñanzas artísticas superiores de grado en Arte dramático establecidas por la Ley orgánica 2/2006, de 3 de mayo, de Educación y que contenía en potencia, su posterior desarrollo legislativo. En este Real decreto 630/2010, aparecía el contenido básico de dichas enseñanzas y en él se establecían las competencias transversales, las competencias generales comunes a todas las especialidades y las competencias específicas de la especialidad de interpretación, al mismo tiempo que se establecían las enseñanzas obligatorias de cada especialidad, en las cuales aparecían los descriptores instrumentales de las materias de movimiento obligatorias cuya temporalidad total era de 21 créditos europeos.

Estos descriptores eran: *Conocimiento anatómico-fisiológico del aparato motor. Principios de comunicación y expresión no verbal (lenguajes codificados y no codificados). Reconocimiento y conciencia corporal. Preparación física y entrenamiento. Composición formal y significado del movimiento. Acrobacia, lucha espectacular, danza y coreografía. El cuerpo como instrumento creativo.*

Esta nueva ley regularía los estudios superiores de Arte Dramático a través del Instituto de EE.AA.SS., dependiente de la Consejería de Educación de la Junta de Andalucía. Confirmando el Real Decreto 630/2010, unos meses más tarde se publicó el Decreto 259/2011, de 26 de julio, que establecía las enseñanzas artísticas de Grado en Arte Dramático en Andalucía, y se organizaban algunos aspectos de las EE.AA.SS. de Grado para el curso académico 2011/2012 de acuerdo a las Instrucciones de la Dirección general de Ordenación y Evaluación Educativa de 20 de septiembre de 2011, con lo que las enseñanzas de Grado de Arte Dramático en Andalucía se convertían en una realidad, aunque esta realidad era tan solo aparente, ya que poco después se iba a iniciar un conflicto de competencias iniciado por las Escuelas de diseño contra diversas Universidades por la creación del Máster en diseño, lo que produjo que éstas a su vez interpusiesen un recurso impugnando el Real Decreto 1614/2009, y en respuesta

diversas sentencias del Tribunal Supremo resolvieron en favor de las Universidades, dando al traste con la denominación de Grado de las EE.AA.SS., y declarando nulos además varios artículos de dicho Real Decreto.

Continuando con el desarrollo de la normativa, la Orden de 18 de Abril de 2012, reguló las pruebas de acceso a las EE.AA.SS. y la admisión del alumnado. La normativa de enseñanza superior se completaba con la Orden de 16 de octubre de 2012, que estableció la ordenación de la evaluación del proceso de aprendizaje del alumnado de las EE.AA.SS. de Arte dramático, Danza y Música y reguló el sistema de reconocimiento de créditos, así mismo, las Instrucciones de 18 de Octubre de 2012 de la Dirección General de Ordenación y Evaluación Educativa, regularon las prácticas externas del alumnado de las EE.AA.SS. para el curso 2012/2013, con lo que aparentemente adoptaban un formato real de educación superior universitaria, aunque sin la denominación de grado .⁴

Las sentencias de 16 de Enero de 2012, de 5 de junio de 2012 y de 12 de junio y de 23 de mayo de 2012 de la Sala Tercera del Tribunal supremo, en respuesta al recurso contencioso-administrativo interpuesto por la representación procesal de la Universidad Politécnica de Valencia y la Universidad complutense de Madrid anulaba los artículos 7.1, 8, 11, 12, y la disposición adicional séptima del Real Decreto 1614/2009, de 26 de octubre, por el que se establecía la ordenación de las EE.AA.SS. reguladas por la Ley Orgánica 2/2006, de 3 de mayo, de Educación y anulaban las expresiones “de grado” y “graduado o graduada” contenidas en el título, articulado y anexos del Real Decreto 633/2010, de 14 de Mayo.

En Andalucía la sentencia del Tribunal Supremo en repuesta a la demanda presentada por la Universidad de Granada impugnando el Real Decreto 1614/2009 de ordenación de las EE.AA.SS., estimaba parcialmente la impugnación y declaraba nulos los artículos que aludían a la estructura de los estudios de Grado, a los correspondientes títulos, a los contenidos y al acceso de estudiantes. También se anulaba la disposición adicional que se refería a medidas para evitar títulos coincidentes, lo cual vulneraba, según la sentencia, la autonomía universitaria, apoyándose en la disposición adicional 19.1 de la Ley 4/2007

⁴ Portal de enseñanzas artísticas superiores Junta de Andalucía. Normativa. <http://www.juntadeandalucia.es/educacion/webportal/web/ensenanzas-artisticas-superiores/normativa>; 18:39 09/09/2014

Orgánica de Universidades que otorgaba la exclusividad del título de Grado a las universidades, aunque esta anulación no afectaba a la titulación de Máster en enseñanzas artísticas. La medida en Andalucía afectaba a los estudios de Grado en Arte Dramático, Grado en Danza y Grado en Música, además del Grado en Diseño que estaba previsto comenzase a impartirse durante el curso 2012/13 en diez Escuelas de Arte de nuestra comunidad.⁵

Si las enseñanzas artísticas se incorporaran plenamente al Espacio Europeo de Educación Superior (E.E.E.S.) con el consiguiente acceso a los títulos de grado sería imprescindible acometer una reforma legislativa de la LOU y la LOE). La reciente publicación de la Ley Orgánica para la Mejora de la Calidad Educativa (LOMCE) de 2013, hubiera sido un buen momento para resolver este galimatías, pero el gobierno prefirió perpetuar el modelo anterior, renovando la denominación del “Título superior” y añadiendo la coletilla de “equivalencia a todos los efectos”, medida que retrotrae estas enseñanzas a 1990, limita los derechos de los titulados de las convocatorias en las que existía el grado, constituye un fraude para los que iniciaron los estudios cuando eran conducentes a la obtención del título de grado y supone también ir en contra de la opinión de la mayoría de la comunidad educativa. Las enseñanzas artísticas carecen de un sistema normativo propio y completo que regule su organización y funcionamiento, ya que los sucesivos gobiernos han aplicado normas procedentes de secundaria o instrucciones puntuales, y han superpuesto las reformas sin valorar las anteriores, creando confusión e inseguridad jurídica.⁶

Actualmente las enseñanzas artísticas superiores se encuentran inmersas en un proceso de transformación, a nivel curricular y organizativo, en su adecuación al Espacio Europeo de Educación Superior.

⁵ Consejo General del Poder Judicial. Buscador jurisprudencia
<http://www.poderjudicial.es/search/doAction?action=contentpdf&databasematch=TS&reference=6613364&links=STS%2057/2013&optimize=20130129&publicinterface=true> 08/11/2014 10:21

⁶ Pliego, V., 2014, *Oportunidad y conveniencia de integrar las enseñanzas artísticas superiores en la universidad*, Revista Danzaratte, nº 8, pp. 104-119, Málaga, CSD de Málaga.

V.2. Evolución histórica de la materia de acrobacia en la Escuela Superior de Arte Dramático (ESAD) de Málaga.

Los Estudios de Arte Dramático comprenden un solo ciclo de carácter superior, cuya duración es de cuatro años y con el fin de garantizar el carácter específico de la formación del alumnado las Enseñanzas de Arte Dramático se divide en tres especialidades: Interpretación, Escenografía y Dirección de Escena y Dramaturgia.

La especialidad de Interpretación en la cual se imparte la materia de acrobacia se orienta a la formación de intérpretes atendiendo a la naturaleza del tipo de interpretación por la que opte el alumnado. Para hacer efectiva la profundización en los distintos ámbitos de la interpretación, la especialidad cuenta con cuatro itinerarios, aunque en la ESAD de Málaga solo existe la opción textual que está orientada a la formación de intérpretes, y profundiza en aquellos ámbitos en que lo textual es el soporte del hecho interpretativo y la opción de interpretación en el musical que está orientada a la formación de intérpretes en aquellos ámbitos en los que el canto, la danza y la música sean los elementos expresivos fundamentales.

La asignatura de acrobacia se encuentra integrada en los estudios superiores de Arte dramático dentro del marco de las Enseñanzas Artísticas Superiores, cuya finalidad es la consecución de una formación artística de calidad y la cualificación de los futuros profesionales, pedagogos e investigadores del fenómeno teatral en aquellas áreas de la comunicación que de él emanan. En las Escuelas de Arte Dramático de Andalucía la materia Acrobacia está adscrita al Departamento de Cuerpo.

La asignatura de Acrobacia se instauró a nivel lectivo en la E.S.A.D. de Málaga el 1 de Febrero de 1996 tras varias convocatorias fallidas para cubrir la plaza de profesor interino de Acrobacia a tiempo parcial, cuya carga lectiva por grupo era de tres horas semanales, lo que hacía un total de seis, ya que durante ese curso académico sólo existían dos grupos de 4º de Interpretación uno diurno y otro nocturno.

La materia se impartía en un primer momento en las aulas Rosario Pino y Ballet del C.S.M. de Málaga aunque posteriormente se trasladaron al C.P.D. de Málaga cuyas aulas estaban ubicadas en el actual I.E.S. “Cánovas del Castillo”.

A partir del curso siguiente 1996 – 1997 desapareció la opción del horario de tarde para la especialidad de interpretación y las 6 horas semanales se impartieron durante la jornada de mañana.

Posteriormente durante el curso 1997-1998 se añadieron 3 horas más al aumentar la demanda del alumnado y crearse otro grupo de interpretación textual más. Con un total de 9 horas lectivas, las clases pasaron a impartirse en el gimnasio “B” del I.E.S. “Cánovas del Castillo”, espacio que en ese momento era utilizado por el C. P. de Danza de Málaga.

Más adelante el profesor de acrobacia paso a tener jornada completa al estar participando como asesor en otras asignaturas de interpretación tales como el bloque de Comedia del Arte de la asignatura de Interpretación III, los Talleres de Siglo de Oro de 3º de Interpretación y el Taller de Teatro Contemporáneo de 4º de Interpretación.

Durante el curso 2007-2008 se creó la especialidad de Interpretación Musical, por lo que la carga lectiva de Acrobacia pasó a ser de 12 horas semanales, al crearse un grupo más de Interpretación en el musical, al cual ya no se le impartía la acrobacia en cuarto curso, sino en 2º curso, al haber cambiado la ubicación de la asignatura según el nuevo plan de estudios, por lo que el profesor paso a tener jornada completa, ya que seguía asesorando otras seis horas al alumnado de Comedia del Arte de 3º de Interpretación textual.

Durante los cursos 2007/2008 y 2008/ 2009 el profesor de acrobacia compatibilizaba sus 12 horas de Acrobacia con la función de Jefe de Estudios

Durante el curso 2009/2010 hasta el curso 2010-2011 la carga lectiva de acrobacia continuó siendo de 12 horas lectivas y el profesor realizaba 6 horas lectivas de asesoramiento en Comedia del Arte.

En el Decreto 259/201, de 26 de julio la acrobacia aparecía como materia de movimiento en los itinerarios musical, textual y gestual con un total de 6 ECTS y una carga lectiva de 3 horas semanales. A raíz de la aparición de este Decreto, se combinaron los estudios LOGSE con la instauración de los estudios

correspondientes al plan Bolonia. Durante el curso académico 2011-2012, 1º y 2º curso de todas las especialidades seguían el diseño curricular del plan Bolonia y 3º y 4º continuaron ajustándose al plan LOGSE.

Durante el curso 2011-2012 al coincidir los planes Logse y Bolonia existieron 7 grupos de acrobacia: 3 de 4º de Interpretación textual del plan Logse, 3 de 2º de Interpretación textual plan Bolonia y un 2º de Interpretación musical del plan Bolonia, y la plantilla del centro contó con dos profesores de acrobacia, el profesor titular impartía 18 horas de Acrobacia, y el otro profesor combinó su horario a tiempo parcial con la asignatura de esgrima, a cuya bolsa pertenecía.

Durante el curso 2012-2013 se impartieron un total de 24 horas de acrobacia, ya que existieron 4 grupos de 2º interpretación textual del plan Bolonia, 1 grupo de 2º de Interpretación musical y 1 grupo de 3º de Interpretación textual y musical del plan Bolonia, contando la plantilla con dos profesores, una de ellas contratada a media jornada que compaginaba, al provenir de la bolsa de danza, sus 6 horas de acrobacia con la asignatura de coreografía para la especialidad de dirección escénica y dramaturgia. Durante este curso 2012/2013 se creó en la ESAD de Málaga la asignatura optativa Taller de acrobacia para 3º curso del itinerario textual y musical, y se llevó a público el montaje “Acróbatas” de Israel Horowitz.

En el curso 2013-2014 se extinguió el plan LOGSE y ya solo existía el plan Bolonia, la acrobacia se impartió en 2º curso únicamente y la optativa Taller de acrobacia admitió al alumnado de 3º y 4º curso de ambos itinerarios, contando con un total de 4 grupos de 2º textual, 2 grupos de 2º de musical y 1 grupo de 3º y 4º de ambos itinerarios que recibirán la asignatura de Taller de acrobacia, esta vez más enfocada al entrenamiento actoral.

En el curso 2014-2015 la acrobacia se impartió a un total de 7 grupos incluida la asignatura optativa Taller de acrobacia que cambió la denominación Taller de acrobacia por Acrobacia y entrenamiento actoral.

V.3. Desarrollo curricular de la Enseñanzas Superiores de Arte Dramático

A continuación se expone el desarrollo curricular del itinerario a (textual) de la especialidad de Interpretación contenida en el Real Decreto 635/2010, de 14 de mayo.

Materia	Asignaturas	1º	1º	2º	2º	3º	3º	4º	4º
		Ects	Hls	Ects	Hls	Ects	Hls	Ects	Hls
Sistemas de Interpretación	Interpretación	12	6	12	6	12	6		
Prácticas de Interpretación	Taller de interpretación					12	6		
Prácticas de Interpretación	Taller fin de grado							19	11
Movimiento	Expresión corporal	12	6	6	3				
Movimiento	Danza	3	1,5	6	3				
Movimiento	Acrobacia			6	3				
Movimiento	Esgrima					6	3		
Movimiento	Mimo y pantomima							3	1,5
Voz	Técnica vocal	15	7,5	6	3	6	3		
Música y canto	Música	6	3	6	3				
Música y canto	Canto			6	3				
Diseño del personaje	Caracterización		3						
Diseño del personaje	Indumentaria					3	1,5		

Materia	Asignaturas	1º	1º	2º	2º	3º	3º	4º	4º
Historia y teoría de la literatura dramática	Literatura dramática	6	3	6	3				
Dramaturgia	Dramaturgia			6	3				
Historia de las artes del espectáculo	Historia de las artes del espectáculo					6	3		
Teorías del espectáculo y la comunicación	Teorías del espectáculo y la comunicación					3	1,5	3	1,5
Escenificación	Dirección escénica							6	3
Pedagogía	Pedagogía							4	2
Producción y gestión	Producción y gestión							4	2
	Asignaturas optativas					12	6	12	6
	Prácticas externas							3	1
	Trabajo fin de grado							4	2

Cuadro nº 40: Diseño Curricular ESAD Málaga

Con objeto de mostrar la totalidad del marco pedagógico correspondiente a la materia de Acrobacia dentro del contexto de las enseñanzas de Arte dramático, resulta necesario plasmar en el estudio la fundamentación didáctica sobre la que se apoya esta asignatura, para lo cual se incluye la programación didáctica de la ESAD de Málaga de 2º curso de Interpretación textual del plan Bolonia correspondiente al curso 2014-2015.

Se incluyen como puntos de esta guía docente la identificación y características de la asignatura, las competencias, los descriptores, el temario, la metodología y los procedimientos de evaluación, se ha obviado la bibliografía, para evitar repeticiones en el presente estudio.

V.4. Programación didáctica de Acrobacia de la ESAD de Málaga

Identificación y características de la asignatura						
Denominación	Acrobacia			Créditos ECTS	6	
Centro	Escuela superior de arte dramático de Málaga					
Departamento	Movimiento					
Especialidad	Interpretación			Curso	2º	
Duración	Anual		Carácter	Obligatorio		
Materia	Movimiento					
Horas	Totales	180	Lectivas	90	Semanales	3
Tutorías	Programadas		15:00-16:00 h.	No programadas		

Competencias
<i>Competencias generales del título de graduado/a en arte dramático:</i> 1. Fomentar la autonomía y autorregulación en el ámbito del conocimiento, las emociones, las actitudes y las conductas, mostrando independencia en la recogida, análisis y síntesis de la información, en el desarrollo de las ideas y argumentos de una forma crítica y en su capacidad para automotivarse y organizarse en los procesos creativos. 2. Comprender psicológicamente y empatizar para entender y sentir las vidas, situaciones y personalidades ajenas, utilizando de manera eficaz sus capacidades de imaginación, intuición, inteligencia emocional y pensamiento creativo para la solución de problemas; desarrollando su habilidad para pensar y trabajar con flexibilidad, adaptándose a los demás y a las circunstancias cambiantes del trabajo, así como la conciencia y el uso saludable del propio cuerpo y del equilibrio necesario para responder a los requisitos psicológicos asociados al espectáculo. 3. Potenciar la conciencia crítica, aplicando una visión constructiva al trabajo de sí

mismo y de los demás, desarrollando una ética profesional que establezca una relación adecuada entre los medios que utiliza y los fines que persigue.

4. Comunicar, mostrando la capacidad suficiente del trabajo en grupo, la integración en contextos culturales diversos y el uso de las nuevas tecnologías.

5. Fomentar la expresión y creación personal, integrando los conocimientos teóricos, técnicos y prácticos.

Competencias específicas de la especialidad de interpretación:

Dominar los recursos expresivos necesarios para el desarrollo de la interpretación.

Participar en la creación e interpretar la partitura y/o personaje, a través del dominio de las diferentes técnicas interpretativas.

Interaccionar con el resto de lenguajes que forman parte del espectáculo.

Estudiar para concebir y fundamentar el proceso creativo personal, tanto por lo que se refiere a la metodología de trabajo como a la renovación estética.

Competencias transversales Arte Dramático

1 Organizar y planificar el trabajo de forma eficiente y motivadora.

2. Recoger información significativa, analizarla, sintetizarla y gestionarla adecuadamente.

3. Solucionar problemas y tomar decisiones que respondan a los objetivos del trabajo que se realiza...

4. Utilizar las habilidades comunicativas y la crítica constructiva en el trabajo en equipo.

5. Comprender y utilizar, al menos, una lengua extranjera en el ámbito de su desarrollo profesional.

6. Realizar autocrítica hacia el propio desempeño profesional e interpersonal.

7. Adaptarse, en condiciones de competitividad a los cambios culturales, sociales y artísticos y a los avances que se producen en el ámbito profesional y seleccionar los cauces adecuados de formación continuada.

8. Desarrollar razonada y críticamente ideas y argumentos.

9. Integrarse adecuadamente en equipos multidisciplinares y en contextos culturales diversos.

10. Liderar y gestionar grupos de trabajo.
11. Desarrollar en la práctica laboral una ética profesional basada en la apreciación y sensibilidad estética, medioambiental y hacia la diversidad.
12. Buscar la excelencia y la calidad en la actividad profesional.
13. Dominar la metodología de investigación en la generación de proyectos, ideas y soluciones viables.
14. Trabajar de forma autónoma y valorar la importancia de la iniciativa y el espíritu emprendedor en el ejercicio profesional.
15. Usar los medios y recursos a su alcance con responsabilidad hacia el patrimonio cultural y medioambiental.
16. Contribuir con su actividad profesional a la sensibilización social de la importancia del patrimonio cultural, su incidencia en los diferentes ámbitos y su capacidad de generar valores significativos.

Competencias específicas materia de Acrobacia:

Al finalizar el curso académico el alumnado debe haber desarrollado las siguientes competencias:

1. Describir los conceptos claves de la historia de la acrobacia y de la evolución del entrenamiento actoral y relacionarlos con la historia del teatro.

(Competencias: generales: 1,3,4 específicas: 4, transversales.: 1, 2, 8, 13)

2. Demostrar la integración de las fases y ejercicios del calentamiento específico para la actividad acrobática y aplicar los métodos de valoración de la condición físico – motriz.

(Competencias. generales: 2,5 específicas.: 1, transversales.: 1,15)

3. Demostrar la mejora de los niveles de las capacidades implicadas en la práctica acrobática aplicando la periodización de un circuito al entrenamiento. Regular la intensidad del esfuerzo y los intervalos de recuperación a través de la frecuencia cardíaca.

(Competencias. generales: 2,5 específicas.: 1 transversales.: 1,15)

4. Aplicar la integración de técnicas preacrobáticas, la mejora de la conciencia corporal espacial, y la superación de miedos a la transición de movimientos al suelo a la adquisición del dominio técnico y la vocalización rítmica de partituras de

movimiento preacrobático como medio de entrenamiento específico actoral y de preparación para el aprendizaje acrobático.

(Competencias. generales: 1,2, 5 específicas.: 1,2, transversales.: 1, 2,15)

5. Demostrar la obtención de un rendimiento máximo de las habilidades acrobáticas con apoyo y sin vuelo aprendiendo a utilizarlas como medio de entrenamiento psico-físico y de expresión escénica.

(Competencias. generales: 1,2, 5 específicas.: 1,2, transversales.: 1, 2,15)

6. Aplicar el aprendizaje de movimientos acrobáticos básicos a la estructuración de un training de precisión y aprender a realizarlo de forma continua, buscando el ritmo interno y la acentuación del movimiento.

(Competencias. generales: 1,2, 5 específicas.: 1,2, transversales.: 1, 2,)

7. Adquirir confianza propia a través del trabajo en colaboración con los compañeros mediante la integración de movimientos acrobáticos dinámicos y de equilibrio en pareja.

(Competencias. generales: 2, 3, 4,5 específicas.: 1,2, transversales.: 1, 2,)

8. Aplicar la geometría espacial y las técnicas acrobáticas de lucha escénica para crear una coreografía de lucha escénica con una correcta puesta en escena.

(competencias. generales: 1,2, 5 específicas.: 1,2, c. transversales.: 1, 2, 15)

9. Realizar un proyecto de investigación básico sobre un tema relacionado con la asignatura.

(Competencias. generales: 1, 2, específicas: 4 transversales: 1, 2, 3, 4, 8, 14, 15)

10. Aplicar la correcta realización de los movimientos acrobáticos sin apoyo y con vuelo (volteos y mortales) realizados en colaboración al entrenamiento y a la puesta en escena.

(Competencias. generales: 5 específicas: 1, 2, 3 transversales:)

11. Aplicar la escucha interior y exterior, los niveles de respiración, la eutonía muscular así como las calidades de movimiento a la expresividad en los movimientos individuales y corales, tanto en el entrenamiento como en la puesta en escena.

(competencias. generales:5 específicas: 1 transversales:1,3,15)

12. Elaborar el propio training personal utilizando la Investigación en base a la acentuación del movimiento, las calidades de movimiento y la utilización de

resonancias internas.

(Competencias. generales: 5 específicas: 1,2 transversales: 1,15)

13. Integrar de forma orgánica el texto de varias escenas a la construcción del personaje y al equilibrio invertido en pareja para mejorar la proyección vocal y la utilización de resonadores utilizando movimientos acrobáticos sincronizados en las transiciones y crear una coreografía de lucha escénica integrando en una correcta puesta en escena las técnicas interpretativas corporales de la lucha escénica y las técnicas acrobáticas justificando las acciones y contextualizando la escena.

(Competencias. generales: 1, 2, 4, 5 específicas: 1, 2, 3, 4 transversales: 1, 2, 3, 7, 9,10, 13, 14)

14. Aplicar la investigación de una escena textual a su puesta en escena dotándola de un carácter acrobático de forma justificada.

Descriptorios

a. Historia de la acrobacia y el entrenamiento actoral. Entrenamiento psico-físico actoral: Planificación. Investigación.

b. Training preacrobático, acrobático, personal y colectivo.

c. Habilidades acrobáticas con apoyo y sin fase de vuelo. Volteos y mortales adaptados.

d. Acrobacia grupal: Técnicas básicas sobre los roles portor-ágil. Parejas. Trabajo de resonadores en posición invertida.

e. Lucha escénica.

f. Acrobacia dramática: El vocabulario de movimientos acrobáticos en relación con los cambios de velocidad, los planos espaciales, los ejes, las calidades de movimiento, los niveles de respiración y la conciencia espacial.

g. Aplicación del movimiento acrobático básico a la puesta en escena: La Integración orgánica del texto dramático, el gesto expresivo, la interpretación musical y /o la manipulación expresiva de objetos al movimiento y al equilibrio acrobático.

Transversalidad
Ver ANEXO I del Real Decreto 630/2010, de 14 de mayo, por el que se regula el contenido básico de las enseñanzas artísticas superiores de Grado en Arte Dramático establecidas en la Ley Orgánica 2/2006, de 3 de mayo, de Educación.
Temario
1. Historia de la acrobacia 2. Calentamiento y valoración de la condición física 3. Preparación física 4. Training preacrobático 5. Habilidades acrobáticas sin fase de vuelo 6. Training acrobático de precisión 7. Acrobacia grupal I: volteos y equilibrios 8. Coreografía de lucha escénica 9. Proyecto de investigación: escena acrobática 10. Habilidades acrobáticas con fase de vuelo 11. Acrobacia dramática. 12. Training acrobático personal y colectivo 13. Equilibrios invertidos en pareja y lucha escénica: Acróbatas 14. Escena individual: Proyecto de investigación

Metodología
<i>Principios metodológicos</i>
<u>Partir de los conocimientos previos:</u> cada alumno/a parte de unos niveles de capacidades y habilidades y a partir de estos se debe establecer su aprendizaje. <u>Atender a la diversidad del alumnado:</u> deben ser contempladas las necesidades educativas de apoyo educativo específico tanto para el alumnado con baja capacidad como para el que tiene alta capacidad y conocimientos previos. <u>Construcción de aprendizajes significativos:</u> cada aprendizaje se estructura sobre otro anterior, creando un proceso de aprendizaje en cadena esto implica la necesidad de participar activamente en las sesiones para integrar todos los aprendizajes sin lagunas

intermedias.

Participación y comunicación: el alumno debe participar activamente en las sesiones y debe existir una comunicación constante entre profesorado y alumnado.

Integración: integrar a todo el alumnado en la dinámica de la clase, independientemente de sus características.

Flexibilidad-individualización: cada alumno/a es diferente y por tanto la enseñanza debe ser lo más individualizada y flexible posible para adaptarla a sus necesidades.

Autonomía-responsabilidad: aprovechar lo que el alumno ya sabe hacer y aportarle las herramientas para actuar de forma autónoma y responsable,

Carácter lúdico: las sesiones han de resultar amenas para el alumnado y debe existir versatilidad en cuanto a los contenidos y las actividades han de ser variados.

Interdisciplinar: integrar las diferentes técnicas de las diferentes materias a través de la colaboración, la coordinación y la adecuación entre las diferentes asignaturas

Carácter investigativo: se deben crear situaciones de aprendizaje en las que el alumnado tenga que utilizar procesos relacionados con la investigación y la búsqueda de información, así se fomentará en el alumno/a la capacidad investigadora.

Implicaciones metodológicas

Estrategias generales

Los matices de la metodología utilizada en la asignatura de acrobacia podrían concretarse en la progresividad del acondicionamiento y la utilización de ayudas como medio de progresar en los niveles de ejecución reduciendo al mínimo las posibilidades de lesión, señalando la importancia de:

La combinación progresiva de preparación física y preacrobacia como medio de obtener un nivel de forma que le permita realizar movimientos acrobáticos sin riesgo de lesión.

La progresividad y significatividad en la secuenciación de las sesiones.

La cooperación entre alumnos como medio de ayuda y vigilancia durante la práctica acrobática, como forma de reducir al mínimo las posibilidades de lesión.

La transferencia al alumno a ser independiente a través de las ayudas y a actuar de forma espontánea y fiable, elaborando un “cuerpo decidido”.

La eliminación de bloqueos ocasionados por el miedo a través del trabajo y la confianza mutua, al descubrir los límites reales y mejorar la autoestima y la decisión. La compensación al alumno menos hábil, de forma que pueda participar y ser una parte importante en el logro de un ejercicio, obteniendo una sensación de éxito colectivo.

La transferencia y conciencia de la responsabilidad. El ayudante activo aprende a responsabilizarse de sus compañeros.

Los alumnos aprenden a cooperar como grupo para alcanzar una meta determinada.

La adaptación de las tareas a las capacidades del alumno/a, facilitada por los aprendizajes en progresión de los elementos acrobáticos, lo que favorece la integración.

La variedad en las ejecuciones genera un mayor nº de patrones motores.

Metodología específica del área

Las peculiaridades y características propias del área de la acrobacia dramática describen una metodología que va dirigida a adquirir autonomía de una forma progresiva, de descubrimiento y acentuación de las iniciativas hacia la evolución individual consciente y responsable, y de accesibilidad a experiencias motrices diversas y enriquecedoras. Para esta intención educativa se han tenido en cuenta una serie de principios:

El alumnado debe comprender que se trata de un área con una metodología científica fundamentalmente procedimental, pero que presenta unos contenidos teórico-conceptuales necesarios, y que persigue la creación de unos hábitos de entrenamiento y unas actitudes de toma de conciencia en relación con el propio cuerpo.

El área de la acrobacia dramática, se centra en identificar los factores que afectan a la condición psico-física del alumno-actor en los diferentes ámbitos de su actividad.

Al mismo tiempo potencia una serie de mecanismos como el de decisión, de precisión, de adecuación del movimiento a las necesidades expresivas.

Pautas metodológicas

Respetar las limitaciones físicas de los alumnos, integrándolos a través de tareas alternativas de carácter afín. Tener en cuenta las diferencias individuales. Evitar sobrecargas. Mantener una actitud positiva y de energía durante toda la clase para poder exigírsela a los alumnos. Adaptarse a la organización de la clase, intentando no adoptar una posición focal. Constatar que los alumnos realizan con éxito las ejecuciones motrices, retornando a niveles anteriores en caso contrario. Progresar gradualmente. El esfuerzo físico ha de ser significativo. Las clases han de resultar variadas en cuanto a contenidos y actividades (principio de multilateralidad, adaptación y sobrecarga). Los aprendizajes deben enlazarse y los alumnos deben entender su aplicación real. No realizar ejercicios contraindicados sin obtener previamente un estado de forma significativo que capacite a los alumnos a realizar estas acciones sin riesgo de lesión. Realizar siempre un calentamiento previo. Favorecer un clima afectivo y de interacción social. Atender a todos los alumnos por igual, respetando los tiempos de actividad individual. Realizar una clase dinámica, con tiempos de actividad altos y procurando aplicar una enseñanza individualizada. Las sesiones han de resultar lúdicas. Intentar no realizar correcciones, sino ofrecer sugerencias señalando las acciones ideales a realizar, en lugar de los errores constatados en la ejecución. Evitar los refuerzos negativos, utilizando el “efecto pared”, y realizando refuerzos positivos a quienes realmente merecen nuestra atención en ese momento. Ofrecer feed - back visual, kinestésico y verbal, teniendo en cuenta que no todos los alumnos aprenden por el mismo canal. No crear desorientación en los alumnos, al realizar sobrecarga de feed - back o de estímulos. Evitar contingencias, siendo consciente de la seguridad en todo momento, y realizando siempre los ejercicios de riesgo con ayudas y vigilancias. El lema de trabajo es: “Antes seguridad que dificultad”. Tener siempre presente los principios del entrenamiento al aplicar las cargas. Advertir a los alumnos de la necesidad de utilizar un material adecuado y no deteriorado. Revisar el material de la asignatura periódicamente. Prestar especial atención a la colocación del material en las sesiones y a los espacios mínimos necesarios para realizar las ejecuciones, evitando contingencias con el material y los compañeros.

<i>Metodología de enseñanza - aprendizaje</i>	
Métodos de enseñanza:	Instrucción directa / mediante la búsqueda
Tipos de aprendizaje:	Con error/ sin error
Estrategias de enseñanza:	Global. Analítica. Global-analítica. Analítica secuencial. Global con modificación de la situación real. Global con polarización de la atención.
<i>Organización tempo espacial</i>	
Sesión tipo:	
Fundamentos teóricos: video, explicación, exposiciones .	15 ´
Presentación - Explicación de los contenidos de la sesión.	5 ´
Parte introductoria: Saludo al sol - Calentamiento .	35 ´
Parte preparatoria: Trainings y series rítmicas .	30 ´
Parte técnica: contenido central de la sesión	70 ´
Parte final: vuelta a la calma: flexibilidad, relajación, práctica imaginada.	15 ´
<i>Estilos de enseñanza</i>	
Se abarcan estilos de enseñanza progresando desde el mando directo en los trabajos rítmicos, la asignación de tareas en circuitos de recorridos y estaciones, ofertando diversas tareas en cada estación para favorecer la diversificación de niveles, la enseñanza recíproca en los trabajos por parejas, la microenseñanza en la acrobacia grupal, los programas individuales en la preparación física ubicada al final del calentamiento, la resolución de problemas y el descubrimiento guiado en las fases de perfeccionamiento de los movimientos, en la improvisación, en el trabajo expresivo, el training personal y el proceso de montaje. Todo ello, intentando siempre mejorar el grado de responsabilidad, de motivación y del proceso cognitivo.	
Mando directo	Enseñanza recíproca
Instrucción directa	Micro-enseñanza
Asignación de tareas	Descubrimiento guiado
Diversificación de niveles	Resolución de problemas

Agrupamientos	
<i>gran grupo o grupo-clase:</i>	Calentamiento, series rítmicas en oleadas, trabajos corales, entrenamiento colectivo de precisión acrobática,
<i>pequeño grupo:</i>	en tests, progresiones, training acrobático, flexibilidad por parejas, , trabajos grupales, equilibrios, acrobacia grupal, proceso de montaje
<i>individualmente:</i>	en práctica consecutiva, improvisaciones, training personal, relajación, flexibilidad no asistida, preparación física, circuitos en recorrido, circuitos de estaciones, técnicas circenses.
Evaluación	
<i>Criterios de evaluación</i>	
Al finalizar el curso académico el alumnado debe haber obtenido los siguientes resultados de aprendizaje: 1. Describe los conceptos claves de la historia de la acrobacia y del entrenamiento actoral y los relaciona con la historia del teatro. 2. Demuestra la integración de las fases y ejercicios del calentamiento específico para la actividad acrobática y aplica los métodos de valoración de la condición físico – motriz para demostrar la mejora de los niveles de las capacidades implicadas en la práctica acrobática mediante el retest de condición física 3. Aplica la periodización de un circuito al entrenamiento específico para la mejora de su condición motora. Regula la intensidad del esfuerzo y los intervalos de recuperación a través de la frecuencia cardíaca. 4. Aplica la integración de técnicas preacrobáticas a la adquisición del dominio técnico y la vocalización rítmica homogénea de partituras de movimiento preacrobático. 5 Demuestra la obtención de un rendimiento máximo de las habilidades acrobáticas sin vuelo utilizándolas como medio de entrenamiento psico-físico y de expresión escénica. 6. Realiza el training de precisión de forma continua, buscando el ritmo interno y la acentuación del movimiento. Demuestra la correcta aplicación de las ayudas de los movimientos acrobáticos sin vuelo. 7. Adquiere autoconfianza y demuestra la integración los movimientos acrobáticos	

dinámicos y de equilibrio en pareja.

8. Aplica las técnicas acrobáticas de rodamiento y caída y la geometría espacial a la creación de una coreografía de lucha escénica contextualizado y justificado a nivel dramático.

9. Realiza un correcto proyecto de investigación básico sobre un tema relacionado con la asignatura.

10. Demuestra la correcta realización de los movimientos acrobáticos con vuelo realizados en colaboración y los aplica al entrenamiento y a la puesta en escena.

11. Aplica la escucha interior y exterior, los niveles de respiración, la eutonía muscular así como las calidades de movimiento relacionados con el peso, tono, tiempo y espacio a la expresividad y a la intencionalidad dramática en los movimientos individuales y corales, tanto en el entrenamiento como en la puesta en escena.

12. Crea su propio training personal utilizando la Investigación en base a la acentuación del movimiento, la geometría espacial, los ritmos diferentes, las calidades de movimiento relacionadas con el peso, el espacio, el tiempo y el tono y la utilización de imágenes y resonancias internas.

13. Interpreta de forma orgánica el texto de varias escenas de una obra de teatro en posición invertida estable sobre un portor, enlazando las escenas con movimientos acrobáticos sincronizados y ejecuta correctamente una coreografía de lucha escénica, justificando las acciones a nivel dramático.

14. Aplica un proyecto de investigación teatral sobre una escena textual a su elaboración y puesta en escena dotándola de un carácter acrobático justificado.

Procedimientos para la Evaluación

Participación activa:

El alumnado deberá participar activamente y con esfuerzo significativo al menos en el 85 % de las sesiones, en caso contrario deberá realizar el examen de recuperación de Junio.

Cada falta de asistencia o práctica no realizada será computada a nivel evaluativo sobre el % total de las sesiones realizadas y su correspondiente calificación en el apartado de participación activa.

El alumnado debe obtener una calificación igual o superior a 5 en el apartado de participación activa para poder superar la asignatura.

Instrumentos de evaluación y calificación:

Evaluación inicial:

Cuestionario de valoración inicial

Test de valoración inicial condición física

Test de valoración inicial acrobático

Evaluación continua, sumativa y final:

	Calificación	Competencias
		generales específicas transversales
<i>Participación activa</i>	40 %	
% Participación activa x evaluación sesiones	40 %	1, 2, 3, 4, 5 1, 2, 3, 4 1,
<i>Técnica</i>	50 %	
Calentamiento	apto/no apto	2 1
Acondicionamiento acrobático	10 %	2 1
Training preacrobático	5%	1, 2, 3, 5 1, 2, 4
Training acrobático	5%	1, 2, 3, 5 1, 2, 4
Coreografía lucha escénica	5 %	1, 2, 3, 5 1, 2, 3, 4 1, 2, 3, 7, 8, 9, 10
Training personal	5%	1, 2, 3, 5 1, 2, 4
1/2 movimientos acrobáticos con vuelo	5%	5 1, 2
Escenas Acróbatas: equilibrios parejas + lucha escénica	5%	1, 2, 3, 5 1, 2, 3, 4 1, 2, 3, 7, 8, 9, 10
Escena individual: investigación	5%	1, 2, 3, 5 1, 2, 3, 4 1, 2, 3, 7, 8, 9, 10
Autoevaluación	5 %	1, 2, 3, 4, 5 6
<i>Fundamentos teórico – prácticos</i>	10 %	
Examen de Historia de la acrobacia	5%	1, 4 1,2,4,8
Proyecto de investigación	5 %	1 4 1,2,4,8

Evaluación de la asignatura y del profesor

Cuestionario de evaluación final.

Calificación					
Rúbrica de evaluación					
	20%	40%	60%	80%	100%
Examen historia	4 aciertos Examen test	8 aciertos Examen test	12 aciertos Examen test	16 aciertos Examen test	20 aciertos Examen test
Calentamiento	No apto no integra fases ni principios y no ejecuta correctamente los ejercicios	No apto Integra parcialmente fases y principios y no ejecuta correctamente algunos ejercicios	Apto Integra fases, principios y ejecuta casi todos los ejercicios correctamente	Apto Integra totalmente fases, principios y ejecuta correctamente los ejercicios	Apto Integra totalmente fases, principios y ejecuta de forma perfecta los ejercicios
Test Preparación física	mejora 1 cualidad física o iguala 2	mejora 2 cualidades físicas, mejora 1 e iguala 2 o iguala 4	mejora 3 cualidades físicas, o mejora 2 e iguala 2	mejora 4 cualidades físicas, o mejora 3 e iguala 2	mejora 5 cualidades físicas
Sesiones preparación física	½ evaluación sesiones preparación física 2. Realiza incorrectament e los ejercicios del circuito. No trabaja de forma continua. El esfuerzo es muy poco significativo.	½ evaluación sesiones preparación física 4. Realiza incorrectament e algunos ejercicios del circuito. No trabaja de forma continua todo el tiempo. El esfuerzo es poco significativo.	½ evaluación Sesiones preparación física 6. Realiza correctamente casi todos los ejercicios del circuito. Trabaja de forma continua casi todo el tiempo. El esfuerzo es bastante significativo.	½ evaluación Sesiones preparación física 8. Realiza correctamente todos los ejercicios del circuito. Trabaja de forma continua todo el tiempo. El esfuerzo es significativo.	½ evaluación Sesiones preparación física 10. Realiza de forma perfecta todos los ejercicios del circuito. Trabaja de forma continua todo el tiempo y a un ritmo muy exigente. El esfuerzo es muy significativo.
Training preacrobatico	20 % No lo realiza en su totalidad y/o lo hace incorrectament e. Se salta frases o cambia el orden y/o se detiene.	. 40%. Lo realiza en su totalidad de forma discontinua no todo correctamente y/o pierde el ritmo. Se salta una frase o cambia el orden.	60 % Lo realiza en su totalidad casi todo correctamente, de forma continua y mantiene el ritmo aunque. con alguna pausa al iniciar las frases y el movimiento no muy fluido	80 % Lo realiza en su totalidad correctamente de forma continua y mantiene un ritmo homogéneo, Puede mejorar la fluidez y el dominio del equilibrio.	100% Lo realiza en su totalidad de forma perfecta, y continua, con un ritmo homogéneo, con fluidez y calidad en la ejecución del movimiento.
Movimientos acrobáticos	½ aritmética evaluación	½ aritmética evaluación	½ aritmética evaluación	½ aritmética evaluación	½ aritmética evaluación

	movimientos. 2. Realiza incorrectamente y no realiza en su totalidad la mayoría de los movimientos acrobáticos, sus progresiones y ayudas.	movimientos. 4. No realiza correctamente o en su totalidad algunos movimientos acrobáticos, sus progresiones y ayudas.	movimientos 6. Realiza correctamente y en su totalidad casi todos los movimientos acrobáticos, sus progresiones y ayudas.	movimientos 8. Realiza correctamente todos los movimientos acrobáticos, sus progresiones y ayudas.	movimientos 10. Realiza de forma perfecta todos los movimientos acrobáticos, sus progresiones y ayudas.
Training acrobático	No lo realiza en su totalidad con 2 ayudas y/o no lo realiza correctamente y deteniéndose.	Lo realiza en su totalidad con 2 ayudas no todo correctamente ni de forma continua	Lo realiza en su totalidad con 2 ayudas casi todo correctamente de forma continua.	Lo realiza en su totalidad con 1 ayuda en momentos, todo correctamente y de forma continua.	Lo realiza en su totalidad sin ayuda de forma perfecta continua y con fluidez.
Equilibrios en pareja	½ aritmética evaluación movimientos. 2. No Lo realiza en su totalidad de forma estable con 2 ayudas y/o no lo realiza correctamente	½ aritmética evaluación movimientos. 4 Lo realiza en su totalidad de forma estable con 2 ayudas aunque no todo correctamente	½ aritmética evaluación movimientos. 6 Lo realiza en su totalidad con 2 ayudas casi todo correctamente.	½ aritmética evaluación movimientos. 8. Lo realiza en su totalidad con 1 ayuda en momentos, todo correctamente	½ aritmética evaluación movimientos 10. Lo realiza en su totalidad con 1 ayuda en momentos, todo correctamente
Coreografía lucha escénica	No realiza correctamente casi todas las acciones	No realiza correctamente algunas acciones	Realiza todas las acciones casi todo correctamente	Realiza todas las acciones correctamente y con fluidez	Realiza todas las acciones Perfectas
Proyecto de investigación	Desarrolla todos los puntos del trabajo, no los realiza correctamente y con una presentación inadecuada.	Desarrolla todos los puntos del trabajo pero no todos correctamente y con una presentación poco adecuada.	Desarrolla todos los puntos del trabajo correctamente y con una presentación adecuada.	Desarrolla todos los puntos del trabajo muy correctamente y con una presentación muy adecuada.	Desarrolla todos los puntos del trabajo de forma perfecta y con una presentación impecable.
Movimientos con vuelo.	½ aritmética evaluación movimientos 2 No Lo realiza en su totalidad con 2 ayudas y/o no lo realiza correctamente	½ aritmética evaluación movimientos 4 Lo realiza en su totalidad con 2 ayudas no todo correctamente	½ aritmética evaluación movimientos 6 Lo realiza en su totalidad con 2 ayudas casi todo correctamente.	½ aritmética evaluación movimientos 8. Lo realiza en su totalidad correctamente con 1 ayuda en momentos,	½ aritmética evaluación movimientos 10. Lo realiza en su totalidad sin ayuda y todo correctamente.
Acrobacia dramática	No sincroniza en absoluto ni realiza correctamente los	No sincroniza ni realiza correctamente todos los movimientos	Sincroniza y realiza correctamente casi todos movimientos	Sincroniza y realiza correctamente todos los movimientos	Sincroniza y realiza de forma perfecta los movimientos

	movimientos corales. No aplica ni integra la mayoría de los niveles de respiración ni las calidades de movimientos a las intenciones dramáticas en la ejecución de los movimientos acrobáticos.	corales. No aplica todos los niveles de respiración ni las calidades de movimientos a las intenciones dramáticas en la ejecución de los movimientos acrobáticos.	los corales. Aplica casi todos los niveles de respiración y las calidades de movimientos a las intenciones dramáticas en la ejecución de los movimientos acrobáticos.	corales. Aplica correctamente todos los niveles de respiración y las calidades de movimientos a las intenciones dramáticas en la ejecución de los movimientos acrobáticos.	corales. Aplica muy correctamente los niveles de respiración y las calidades de movimientos a las intenciones dramáticas en la ejecución de los movimientos acrobáticos.
Training personal y colectivo	No crea su propio training personal, no enlaza los movimientos, no utiliza resonancias internas y no aplica las calidades de movimiento. Se detiene cada vez que realiza un movimiento acrobático. Cambia de dirección realizando curvas. No controla ni ocupa el espacio. No sincroniza con el compañero. No realiza trabajo de escucha.	Crea su propio training personal sin enlazar los movimientos y sin utilizar resonancias internas y no aplica la mayoría de las calidades de movimiento. A menudo se detiene cuando realiza un movimiento acrobático. A menudo cambia de dirección realizando curvas. Apenas sincroniza con el compañero. Apenas realiza trabajo de escucha. Controla y ocupa de forma inadecuada el espacio.	Crea su propio training personal enlazando los movimientos, utilizando resonancias internas y aplica la mayoría de las calidades de movimiento. Disminuye el ritmo de desplazamiento o cuando realiza un movimiento acrobático. No siempre se desplaza en línea recta y a veces no realiza ángulos cuando cambia de dirección. Sincroniza con el compañero en momentos. Realiza trabajo de escucha en momentos. Controla y ocupa de forma inadecuada el espacio.	Crea su propio training personal enlazando los movimientos y utilizando resonancias internas y aplica las calidades de movimiento. A veces disminuye el ritmo de desplazamiento o cuando realiza un movimiento acrobático. Casi siempre Se desplaza en línea recta y casi siempre realiza ángulos cuando cambia de dirección. Sincroniza con el compañero casi siempre. Realiza trabajo de escucha casi siempre	Crea su propio training personal enlazando los movimientos y utilizando resonancias internas y aplica de forma perfecta las calidades de movimiento. Mantiene el ritmo de desplazamiento o cuando realiza un movimiento acrobático e incluso realiza aceleraciones. Siempre Se desplaza en línea recta y siempre realiza ángulos cuando cambia de dirección. Sincroniza con el compañero en todo momento. Realiza trabajo de escucha en todo momento.

Escenas textuales	Las ejecuciones de las técnicas acrobáticas y de la lucha escénica son incorrectas. La puesta en escena de los movimientos y sus transiciones son incorrectas. El texto no está memorizado ni correctamente interpretado. El ritmo de las escenas es totalmente inadecuado.	Las ejecuciones de la mayoría de las técnicas acrobáticas y de la lucha escénica son incorrectas. La puesta en escena de la mayoría de los movimientos y sus transiciones son incorrectas. El texto no está totalmente memorizado ni correctamente interpretado en su totalidad. El ritmo de las escenas es inadecuado.	Las ejecuciones de la mayoría de las técnicas acrobáticas y de la lucha escénica son correctas. La puesta en escena de la mayoría de los movimientos y sus transiciones son correctas. El ritmo de las escenas es adecuado casi todo el tiempo.	Las ejecuciones de todas las técnicas acrobáticas y de la lucha escénica son correctas. La puesta en escena de todos los movimientos y sus transiciones son correctas. El texto está correctamente memorizado e interpretado. El ritmo de las escenas es adecuado.	La ejecución de todas las técnicas acrobáticas de la lucha escénica es perfecta. La puesta en escena de todos los movimientos y sus transiciones son muy adecuadas en todo momento. El texto está perfectamente memorizado e interpretado. El ritmo de las escenas es perfecto.

Normas de evaluación y recuperación

Contenidos de examen de la convocatoria junio 2015 y septiembre 2015

Proyecto de investigación. escena acrobática

Examen teórico test: Historia de la acrobacia.

Exámenes prácticos: el alumnado debe contar con la colaboración de tres compañeros/as con objeto de realizar el training colectivo y las ayudas necesarias para el training y los movimientos acrobáticos con vuelo.

- Calentamiento específico
- 16 ejercicios circuito acondicionamiento acrobático.
- Series rítmicas.
- Training preacrobático.
- Training acrobático.
- Training personal y colectivo.
- Movimientos acrobáticos con vuelo
- Montaje textual acróbatas: equilibrios parejas + lucha escénica.
- Escena acrobática individual del proyecto de investigación

V.5. La formación del alumnado actual.

La E. S. A. D. de Málaga imparte actualmente dos especialidades de los estudios Superiores de Arte Dramático, una de ellas con dos itinerarios:

- Interpretación: Interpretación textual e Interpretación en el musical.
- Dirección de Escena y Dramaturgia: Dirección de Escena.

Los itinerarios de la especialidad de Interpretación se imparten en horario de mañana, y la especialidad de Dirección de Escena en horario de tarde, lo que favorece el dinamismo y la integración de las dos especialidades mediante la mutua colaboración interdisciplinar de sus respectivos alumnos/as.

Esta colaboración nace de la necesidad de acercar al alumnado al área específica profesional y propicia en algunos casos la creación de grupos de trabajo que más tarde se convierten en futuras compañías profesionales, lo que aporta una vía de integración al mundo laboral.

Actualmente la E. S. A. D. cuenta con los itinerarios A y D (textual y musical) de la especialidad de Interpretación y el recorrido A de la especialidad de Dirección de Escena y Dramaturgia, que es el de Dirección de Escena.

El centro cuenta con un total de 140 alumnos matriculados en el curso 2014/2015 y con un total de 20 unidades (grupos) distribuidos de la siguiente forma:

Itinerario→ curso	Interpretación textual	Interpretación en el teatro musical	Dirección de escena y dramaturgia	Total
1º	1º A 1º B 1º C 1º E	1º M 2º N	1º D	5
2º	2º A 2º B 2º C 2º E	2º M 2º N	2º D	5
3º	3º A 3º B 3º C	3º M	3º D	5
4º	4º A 4º B 4º C	4º M	4º D	5
nº unidades	14	6	4	24

Cuadro nº 41: Unidades ESAD Málaga

En la actualidad existe un solo profesor de acrobacia en el centro que imparte un total de 18 horas de acrobacia semanales de acrobacia repartidas entre los cuatro grupos de segundo curso de Interpretación Textual y dos grupos de segundo curso de Interpretación en el musical (6 ECTS), y 3 horas semanales en la asignatura optativa cuatrimestrales Acrobacia y entrenamiento actoral (3 ECTS) de tercero y cuarto de los dos itinerarios de Interpretación.

La acrobacia es una asignatura procesual que el alumnado la percibe a priori de diferentes formas. Su percepción previa puede depender del grado de motivación y de factores psicológicos como la inhibición o la ansiedad.

Según estudios realizados en la ESAD de Málaga durante el curso académico 2006/2007 sobre un grupo de control de 36 alumnos en base a la aplicación de cuestionarios en la primera y última sesión, se obtuvieron los siguientes datos:

Al iniciar el curso el 100 % del alumnado exponía que ha elegido estos estudios por razones vocacionales, aunque un 3,5 % intentaba no perder el año académico.

El 71,42 % opinaba que todas las asignaturas son importantes para su formación, y el 82,14 % opinaba que el tiempo lectivo de Acrobacia era insuficiente, que el ratio adecuado para las clases de Acrobacia era de 10 alumnos y que las instalaciones eran adecuadas aunque el 50 % creía que el material era insuficiente, el 60,71 opinaba que la duración de las clases de acrobacia debía de ser de 3 horas.

El 78,57 opinaba que los contenidos debían de ser teórico-prácticos. El 96,42 % consideraba la acrobacia interesante para su futura vida profesional y valoraba positivamente las clases de acrobacia.

Al finalizar el curso el mismo alumnado mantenía la mayoría de sus ideas con respecto a lo que pensaban al comenzar el curso salvo en algunos matices, y reflejaban novedosos datos en las respuestas a los nuevos Items. El 100 % del alumnado creía que se había obtenido un desarrollo óptimo de los niveles técnicos, y el 57,14 % opinaba que había habido un desarrollo progresivo de los niveles técnicos en los últimos años. El 71,43 consideraba positiva la mejora de su condición psico-motriz y estado de salud, el 85,71 % creía que la mejora se debía a la asignatura y el 92,85 % valoraba positivamente el profesor.⁷

⁷ Álvarez de Toledo, J., 2008, *Influencias y posibles transferencias de las habilidades acrobáticas a las capacidades básicas y coordinativas*, Málaga, Universidad de Málaga

V.6. Aplicaciones Didácticas y Escénicas de la investigación

V.6.1. Desarrollo Didáctico de la investigación

Las aplicaciones de la investigación al Marco pedagógico y al de la producción escénica son: Una unidad didáctica sobre Historia de la acrobacia, una asignatura optativa sobre acrobacia y entrenamiento actoral, y una producción escénica sobre la historia de la acrobacia cuyo título es *Acrostory*.

V.6.1.1. Tema o Unidad didáctica: Historia de la acrobacia

El carácter histórico del capítulo III del estudio plantea una aplicación cuyo carácter contemple un formato cronológico que describa la evolución de la acrobacia escénica desde los orígenes hasta la actualidad.

Dentro del marco pedagógico de la asignatura de Acrobacia se puede desarrollar un tema didáctico sobre la Historia de la acrobacia, en el cual el alumnado integre los contenidos relativos a este tema y adquiera la competencia que de ella se deriva.

La temporalización del tema didáctico comenzaría en la segunda sesión del curso una vez realizada la presentación de la asignatura y abarcaría un total de tres sesiones a lo largo de un cuatrimestre.

En la primera sesión se aplicaría un cuestionario de valoración inicial de conocimientos previos, y se impartiría una clase magistral mediante una presentación en power – point sobre la historia de la acrobacia y la evolución del entrenamiento actoral, en cuya secuencia cronológica de diapositivas se expondrían las anécdotas más importantes de cada época.

En una segunda sesión se proyectaría el montaje “*Acrostory*”, obra que constituye otra aplicación del estudio que aunque de carácter escénico, su secuencia cronológica también plantea un recorrido histórico de la acrobacia y conlleva un objetivo puramente pedagógico que se complementa con el tema didáctico de historia. A continuación se realizaría una tormenta de ideas, se abriría un debate y posteriormente

se darían las aclaraciones oportunas. Para esta sesión ya se habrían elaborado unos apuntes sobre el tema, que se entregarían al alumnado en soporte informático y se colgarían en la plataforma moodle de enseñanza virtual.

En una tercera sesión se realizaría un examen de test de veinte preguntas que el alumnado debería aprobar obteniendo una calificación superior a cinco para demostrar su competencia en la materia: “Saber relacionar los conceptos relativos a la historia de la acrobacia y el entrenamiento actoral y comprender su relación con la historia del teatro”.

UNIDAD DIDÁCTICA N° 1: ACROSTORY:		
1. Introducción		
La historia de la acrobacia forma parte de la historia del teatro, ya que los acróbata han sido precursores del arte escénico y del hecho teatral. Basta nombrar a los batteurs de la Edad media, a los juglares y a los buffoni y charlatanes precursores de la Comedia del Arte. El alumnado debe conocer las formas de entrenamiento de las diferentes escuelas teatrales durante el siglo XX. Las coincidencias y criterios comunes entre los grandes directores de escuelas teatrales son los que marcan las áreas hacia donde debe ir dirigida la preparación física y el entrenamiento actoral.		
2. Objetivos didácticos		
Integrar la historia de la acrobacia y la evolución del entrenamiento actoral y comprender su relación con la historia del teatro.		
3. Contenidos didácticos		
Conceptos	Procedimientos	Actitudes
Historia de la acrobacia y evolución del entrenamiento actoral.	Realización de trabajos y exámenes sobre historia de la acrobacia y teoría del entrenamiento.	Valoración de la comprensión del conocimiento teórico y sus aplicaciones. Autonomía en la planificación del trabajo. Sensibilización con las raíces históricas comunes al teatro.
4. Secuenciación y temporalización		
Sesión n° 1: 1. Presentación de la asignatura. 2. Cuestionario de valoración inicial de la U. D. 3. Presentación en power – point de la clase magistral sobre “Historia de		

la acrobacia y Evolución del entrenamiento actoral.”		
Sesión nº 2: 1. Visualización del montaje “Acrostory”. 2. Tormenta de ideas. 3. Debate abierto. 4. Aclaraciones. 5. Entrega de apuntes y explicación del procedimiento de evaluación.		
Sesión nº 3: 1. Examen tipo test U. D. nº 1. 2. Corrección de exámenes.		
5. Orientaciones Metodológicas		6. Recursos /Instalaciones
Posición Profesor: Relevante para la exposición teórica. Alumnos sentados en bancos. Estilo de enseñanza: Instrucción directa y Asignación de Tareas		Material didáctico: Proyector multimedia, Ordenador portátil. DVD. TV. Pendrive. Instalaciones: Aula Gimnasio. Recursos educativos: Programación didáctica, bibliografía.
7. Evaluación		
7.1. Criterios de evaluación		
Al finalizar la unidad didáctica el alumno/a debe haber adquirido las siguientes competencias y conocimientos relativos a la historia de la acrobacia y la teoría del entrenamiento mediante los siguientes procedimientos: Realiza correctamente un examen de preguntas test sobre los fundamentos teóricos de la Historia de la acrobacia y el entrenamiento actoral al final del primer cuatrimestre.		
7.2. Procedimientos		7.3. Calificación
Inicial: Test de valoración inicial de conocimientos teóricos previos. Formativa: Conocimiento de las correcciones de los trabajos y exámenes.		Examen historia de la acrobacia Cada pregunta acertada 0,5. El examen de test es el 5 % de la calificación final.
9. Atención a la diversidad: alumnado con N. E. D. A. E.		
Erasmus	Alta capacidad	Problemas de aprendizaje
Comunicación en Inglés, Francés y/o Alemán. Tutorías.	Profundización mediante trabajos de investigación	Atención en Tutorías
10. Transversalidad		
Tratamiento de la información y competencia digital. Competencia de autonomía e iniciativa personal.		

V.5.1.2. Asignatura optativa: Acrobacia y entrenamiento actoral

La asignatura optativa *acrobacia y entrenamiento actoral* constituiría una segunda aplicación didáctica en la cual se profundizaría en el estudio del tratamiento otorgado a la acrobacia dentro del marco de los métodos de entrenamiento actoral que aplicaron los directores-pedagogos desde principios del siglo XX hasta la actualidad.

Estos contenidos aparentemente teóricos podrían complementarse con una parte práctica, en la cual se investigase a nivel procedimental sobre las formas de ejecución de los ejercicios que articulaban esos métodos de entrenamiento actoral.

Con objeto de otorgarle a esta asignatura optativa de un carácter eminentemente práctico y dotarla de mayor atractivo, estos contenidos teórico prácticos sobre entrenamiento actoral se complementarían con una preparación física más aplicada al trabajo actoral, basada en la gimnasia expresiva y el trabajo coral, un segundo nivel de perfeccionamiento de las técnicas acrobáticas con vuelo, una iniciación a las técnicas dinámicas de acrosport, una profundización en la investigación del training colectivo y la aplicación dramática de una escena acrobática de carácter textual.

Estos seis temas didácticos se impartirían a lo largo de un cuatrimestre, realizando una sesión semanal de 3 horas hasta completar un total de 15 sesiones.

Cada uno de los doce alumnos/as realizaría al final del cuatrimestre una exposición basada en su investigación sobre la metodología de un director-pedagogo teatral en concreto. Los directores que investigarían serían Konstantin Stanislavsky (1863-1938) el padre del método, Jacques Dalcroze (1865-1959) creador de la eurytmia, Vsevolod Meyerhold (1874-1940) creador del método de la biomecánica, Jacques Copeau (1879-1949) fundador de la Vieux Colombier y padre del teatro gestual, Michel Chejov (1891-1955) creador del método imaginativo psicologista, Nikolai Foregger (1892-1939) director del MasFor y creador del Tephy Trenage, Jacques Lecoq (1921-1999) creador de la gimnasia dramática, Jerzy Grotowski (1933-1999) creador del Teatro pobre, Yoshi Oida (1933) actor de Peter Brook, Eugenio Barba (1936) director del Odin Theatre, David Zinder (1942) creador del método cuerpo, voz, imaginación y Włodimierz Staniewski (1950) director del centro de Centro de prácticas teatrales Gardzienice. A través de estas exposiciones, el alumnado integraría una visión global de todas las metodologías utilizadas a lo largo del siglo XX hasta la actualidad.

Identificación y características de la asignatura						
Denominación	Acrobacia y entrenamiento actoral			Créditos ECTS	3	
Centro	Escuela superior de arte dramático de Málaga					
Departamento	Movimiento					
Especialidad	Interpretación textual y musical			Curso	3º - 4º	
Duración	cuatrimestral		Carácter	Optativo		
Materia	Movimiento					
Horas	Totales	90	Lectivas	45	Semanales	3
Tutorías	Programadas	15:00-16:00		No programadas		

Descriptor
a. Entrenamiento actoral. Preparación física específica para el actor. Investigación. b. Training acrobático personal y colectivo. c. Acrobacia dramática: El vocabulario de movimientos acrobáticos en relación con los cambios de velocidad, los planos espaciales, los ejes, las calidades de movimiento, los niveles de respiración y la conciencia espacial. d. Habilidades acrobáticas sin apoyo y con fase de vuelo II. Minitramp. e. Acrobacia grupal: Técnicas sobre los roles portor-ágil. Acrosport. Parejas, tríos y cuartetos. f. Aplicación de la acrobacia dramática a la puesta en escena: La Integración orgánica del texto dramático, el gesto expresivo, la interpretación musical y /o la manipulación expresiva de objetos al movimiento y al equilibrio acrobático.

Temario
1. Preparación física expresiva 2. Entrenamiento actoral. investigación teórico-práctica 3. Habilidades acrobáticas con fase de vuelo II 4. Training acrobático personal y colectivo 5. AcroSPORT 6. Escenas acrobáticas grupales

Se incluye la programación didáctica completa en el anexo I del DVD adjunto.

V.6. 2. Aplicación Escénica

Dentro del marco de las actividades complementarias y extraescolares, en concreto de un Taller de Acrobacia, se puede realizar la puesta en escena de un montaje teatral que narre el recorrido histórico de la acrobacia escénica a través del tiempo mediante una secuencia temporalizada y estructurada en escenas en las cuales el movimiento escénico incluiría las acrobacias correspondientes a cada civilización y época.

A nivel de espacio escénico los medios audiovisuales, en este caso las diapositivas de

las figuras del estudio constituirían la escenografía y crearían la atmósfera adecuada para cada escena, de esta forma el alumnado integraría el tema de una forma práctica y adecuada a su marco de aprendizaje que es el teatro, en este caso gestual.

Este montaje se realizó dentro del marco de un Taller extralectivo de Acrobacia durante el curso 2009-2010 y se llevó a público los días 24 y 25 de Marzo de 2010. Este hecho otorga a esta aplicación escénica de una total veracidad al mismo tiempo que posibilita su viabilidad.



Figura nº 164: Acrostory ⁸

El montaje de la obra *Acrostory* se puede ver en el Anexo II del DVD adjunto.

⁸ Fuente: Cartelería Acrostory ESAD Málaga



Figura nº 165: Kybisteteras Acrostory⁹



Figura nº 166: Escena final Acrostory¹⁰

⁹ Fuente: Fotografía Ana M^o Castillo

¹⁰ Fuente: Fotografía Valerie Lancelot

Capítulo VI. DISCUSIÓN Y CONCLUSIONES

VI.1. Discusión

VI.1.1. Resolución del problema

La investigación ha quedado resuelta una vez que se han conseguido los objetivos y se han satisfecho las cuestiones planteadas por los tres factores que conformaban la base de la formulación de problemas de este estudio:

- La necesidad de conceptualizar la acrobacia delimitándola dentro del contexto escénico y dramático, ya que existían pocas referencias de autores sobre acrobacia dramática y ningún autor había concretado una definición exacta.
- La escasez de estudios específicos sobre la evolución histórica de la acrobacia escénica en la cultura mediterránea y Europea.
- La falta de investigaciones comparativas o descriptivas en español sobre el entrenamiento actoral de las escuelas teatrales del siglo XX y XXI.

Con respecto al primer factor se han revisado las definiciones existentes sobre la acrobacia, conceptualizando este término, la acrobacia dramática y escénica y el entrenamiento actoral.

Con respecto al segundo factor se ha reconstruido la lógica de la evolución histórica de la acrobacia en el marco de las artes escénicas, comparando la práctica acrobática antigua y la moderna, analizando su simbología y los aspectos antropológicos que condicionaban su práctica para valorar su aportación social.

Con respecto al tercer factor se han determinado los reformadores, el origen, la finalidad y los principios del entrenamiento actoral y con respecto al training se ha analizado su estructura y sus fases, comparando las metodologías que se emplearon en el área de la formación y el entrenamiento actoral durante el último siglo hasta la actualidad, concretando y sintetizando un modelo válido de entrenamiento actoral o training del actor

Por último se ha analizado el marco normativo y pedagógico de la acrobacia dramática y se han desarrollado dos aplicaciones didácticas y una escénica derivadas de esta investigación.

A continuación se establece la discusión a partir del análisis de la consecución de los nueve objetivos de la investigación: La concreción de un modelo teórico para la investigación, la conceptualización de la acrobacia, la acrobacia dramática y el entrenamiento actoral, la reconstrucción de la lógica de la evolución histórica de la acrobacia, el análisis de la dimensión simbólica y antropológica que condicionaba la práctica acrobática, el análisis de las metodologías del aprendizaje técnico y la vía de transmisión del conocimiento acrobático, el análisis de las similitudes y diferencias entre la práctica acrobática antigua y la moderna, la descripción de las funciones de la acrobacia dramática dentro del entrenamiento actoral, el diseño de un modelo válido de entrenamiento corporal del actor, y por último la aplicación del estudio al marco pedagógico y al de la producción escénica.

VI.1.2. Consecución de objetivos de la investigación

VI.1.2.1. Concreción de un modelo teórico para la investigación.

Se ha establecido un modelo teórico basado en el evolucionismo, el funcionalismo, el materialismo cultural y la antropología simbólica.

El modelo evolucionista ha permitido analizar los espectáculos acrobáticos como acontecimientos culturales desde su propia perspectiva evolutiva, al realizar un recorrido histórico desde las antiguas civilizaciones hasta las actuales aplicaciones. Dentro del marco de la evolución histórica de la acrobacia, el funcionalismo ha ayudado a discernir que su función cultural satisfacía las necesidades individuales del individuo y ha permitido analizar la finalidad de cada espectáculo en relación a la situación social del acróbata. Por otra parte no hay que olvidar la importancia del materialismo cultural que ha permitido estudiar el

profesionalismo de la acrobacia desde sus orígenes rituales hasta su situación actual, analizando su adaptación social a través la incorporación de nuevas técnicas dependiendo de las necesidades culturales. Por último la utilización del modelo antropológico ha permitido esclarecer las causas de su origen y analizar su función social, así como establecer el carácter de representación pública de los espectáculos acrobáticos y su simbología.

Esta teoría obtenida a través de la unificación de estos modelos se ha contrastado al realizar el análisis de datos, al ordenar la información y al evaluar su incidencia con respecto a las hipótesis de partida y a su validez.

VI.1.2.2. Conceptualización de la acrobacia dramática y el entrenamiento actoral a través de las fuentes literarias y científicas

Se ha conceptualizado la acrobacia, la acrobacia dramática y el entrenamiento actoral obteniendo una serie de definiciones que se exponen en la discusión y las conclusiones sobre el marco conceptual.

VI.1.2.3. Reconstrucción de la lógica de la evolución histórica de la acrobacia en el contexto de las artes escénicas.

Se ha reconstruido la lógica de la acrobacia considerando su origen y la evolución histórica de los espectáculos acrobáticos realizados en espacios escénicos definidos desde la antigüedad hasta la actualidad, para lo cual los ejes evolutivos analizados han sido la identidad social, el significado adaptativo, la especialización, la cuantificación y el material.

En un principio el ejercicio de acrobacia se solía realizar como una de las figuras de la danza y era ejecutado por profesionales o sacerdotes, prueba de ello es que el rol religioso de la danza apareció en la mayoría de la mayor parte de las antiguas

civilizaciones¹, y su origen ritual está consensuado entre los historiadores, e incluso le atribuyen un origen simbólico y sacro ², por lo que se afirma que el carácter ritual de la acrobacia en las civilizaciones antiguas, constituía un hecho escénico simbólico que transmitía un mensaje cultural de tipo funerario, ceremonioso u oracular, y producía un efecto de cohesión social al constituir una actividad reglada. Por otro lado, en los espectáculos de carácter artístico, festivo y popular la acrobacia también aparecía íntimamente unida a la danza.

La función cultural de la acrobacia satisfacía las necesidades individuales del acróbata y a lo largo de su evolución histórica siempre tuvo como objetivo, la supervivencia, la libertad, la profesionalización o la mejora del status social. Este profesionalismo de la acrobacia, que se remonta a sus orígenes rituales en Mesopotamia o Egipto o a su génesis relacionada con la cinegética, los objetos cotidianos y las artes marciales guerreras en China, se ha adaptado y ha incorporando nuevas técnicas durante toda su evolución histórica hasta la actualidad dependiendo de las necesidades culturales, por lo que las formas acrobáticas han evolucionado al ritmo evolutivo de la sociedad, de acuerdo con la teoría Strehliana que la sitúa como factor de referencia para medir el grado de evolución y la riqueza material de una civilización.³

Se puede afirmar que la función cultural de la acrobacia evolucionó desde una búsqueda de la mejora del status social dentro del clan o la tribu pasando por el profesionalismo o el sacerdocio en los rituales de Mesopotamia, Egipto, las civilizaciones prehelénicas y Grecia para constituir una forma de obtener la libertad durante el Imperio romano, y posteriormente en la decadencia de éste, durante toda la Edad Media, paso por ser un medio de supervivencia bajo el formato del nomadismo, durante el Renacimiento con el resurgimiento de las artes corporales adquirió de nuevo cierto profesionalismo de la misma forma que a partir del siglo XVI fue notable el éxito de los bailarines de cuerda, aunque posteriormente declinó su auge con la aparición de la danza clásica, la profesión comenzó a reestructurarse de nuevo especializándose como es el caso de los acróbatas del Ballet o los cómicos del Arte durante el Barroco, para volver a profesionalizarse definitivamente tras el nacimiento del Circo Moderno, situación

¹ Menil, F. de, op. Cit., p. 81.

² Pozzo T. y Studeny C., op. Cit. p. 23

³ Strehly, G., op. Cit., p. 12

que se mantiene en la actualidad con la diferencia de que hoy en día el acróbata goza de un mayor reconocimiento social y económico. Por otro lado la acrobacia aparece hoy en día fusionada en la danza contemporánea bajo el soporte del contact improvisation, estructurada en números enlazados a través de una línea dramática en el nuevo circo, y utilizada en los espectáculos teatrales para incrementar la tensión o el ritmo dramático, integrada en el juego escénico, como elemento de transposición o espectacularidad, como elemento plástico coreográfico o bajo el formato de la lucha escénica.

VI.1.2.4. Análisis de la dimensión simbólica y antropológica que condicionaba la práctica acrobática para valorar su aportación social.

La realización de un adecuado análisis de la dimensión simbólica ha requerido analizar el carácter sobrehumano del acróbata, los estados psicoextáticos y la identificación con las divinidades, la relación de la acrobacia con las imágenes y el mundo onírico, su asociación con las trayectorias de ascensión y caída, con la libertad del vuelo y con la reversión social.

Los movimientos de rotación e inversión constituían la base de un simbolismo circular. Estos movimientos circulares, no fueron siempre aceptados, quizás a causa de su identificación divina, o por el hecho de implicar una habilidad sobrehumana, aunque la lectura real de su rechazo bien pudo residir en la intención de reprimir las exhibiciones del acróbata, que se mostraba como una persona físicamente superior a las que ostentaban el poder. Determinados autores exponen que los acróbatas imitaban las figuras celestes.⁴ Esta comparación astronómica reside en la utilización de las representaciones acrobáticas como recurso simbólico para describir las trayectorias orbitales de las deidades estelares. El sentido cíclico de los volteos acrobáticos parece adoptar un carácter metafórico y poético sobre las trayectorias de las divinidades egipcias que corresponden al

⁴ Menil, F. de, op. Cit., p. 125

tránsito cíclico del sol desde el amanecer hasta el atardecer como simbología del tránsito de la vida a la muerte.⁵

Al acróbata se le confiere una posición inhabitual, la invertida en este caso, que le hace estar en una posición de equilibrio crítico que se asocia con la reversión y el progreso social.

El acróbata al desafiar las leyes naturales se identificaba y se convertía en un vehículo de expresión de la divinidad creadora, debido a que el estado psicoextático al que accedía el acróbata a través del proceso catártico producido por el movimiento de circunambulación permitía a las divinidades incorporarse al cuerpo del acróbata.⁶

Los movimientos del acróbata simbolizan un cambio a un nivel superior, un vuelo hacia el éxtasis corporal, durante el cual la ausencia del miedo, y ese movimiento sobrehumano, dan significado a esa identificación divina.

Se puede plantear que la lógica simbólica de la acrobacia se establece en función de la trayectoria principal de la rotación del cuerpo. El sentido de la acción funciona a través de un bilateralismo⁷. La rotación combinada sobre los ejes longitudinal y transversal, es decir la pirueta o el tirabuzón, suponen una ruptura débil desde el punto de vista sociológico, ya que no construyen un mundo invertido. Las rotaciones de 360 o más grados sobre el eje transversal, llámense mortales, crean una gestualidad extrema que aporta experiencias intensas de desorden total, con una reinversión de la perspectiva que conlleva una inversión del orden establecido de las posiciones cotidianas y por tanto de las convenciones sociales. La metáfora del salto mortal también implica la noción de ciclo, el movimiento acaba donde nace, es en sí mismo una metáfora vital, que coincide con la simbología de los jeroglíficos egipcios.⁸ Cuando estamos realizando una rotación aérea se produce un orden invertido, lo que era arriba es abajo y viceversa, y los impulsos crean trayectorias inversas.⁹

La propiocepción equilibrada de la acrobacia realmente ubica al hombre en un contexto imaginario a través de una ruptura perceptiva en el que las posibilidades corporales se multiplican a través de la flotabilidad. Esta ruptura se convierte en

⁵ Deonna, W., op. Cit., pp. 33-40

⁶ Soud, *Les dances sacres*, en Chevalier, J. y Gheerbrant, A., op. Cit., p.391

⁷ Pozzo, T. y Studeny, C., op. Cit., p. 50-51

⁸ Pozzo, T. y Studeny, C., op. Cit., p. 52

⁹ R. Desoille en *ibid.*, p. 53

social debido a que el plano de visión de la posición invertida cuestiona la realidad cotidiana y plantea un mundo al revés.

La acrobacia al igual que la danza constituye por sí misma una liberación a través de la búsqueda de una nueva creatividad espacial, ésta se produce a través del reposo del oído interno en las sensaciones oníricas de vuelo mientras que durante el espectáculo esta liberación se produce a través del desafío.¹⁰

Por todo esto, la lógica simbólica de la acrobacia nos remite a lo sobrehumano, a los estados psicoextáticos y a la identificación con las divinidades, a las imágenes y al mundo onírico¹¹, a las trayectorias de ascensión y caída, a la libertad del vuelo¹² y a la reversión social.

Por otro lado el análisis antropológico de la evolución histórica de la acrobacia escénica ha establecido las razones de su origen y la función social que ejercían sus practicantes dentro de cada contexto cultural.

Si se focaliza la atención en el aspecto de la adaptación humana al entorno físico, se puede constatar que una de las motivaciones del hombre a lo largo de la historia de la humanidad fue el dominio sobre la naturaleza y en concreto sobre la ley de la gravedad, que requería el dominio del propio cuerpo.

El dominio del homo acrobáticus¹³ sobre la naturaleza, el propio cuerpo y las acciones cotidianas como modo de supervivencia, el dominio de los utensilios laborales a partir de los utilizados por los cazadores, la búsqueda del estatus en la jerarquía social mediante la competición acrobática¹⁴ y la profesionalidad son factores diversos que explican la génesis y la función social de la acrobacia en las civilizaciones antiguas.

También se puede deducir que los movimientos de equilibrio y flexibilidad que realizaban los acróbatas antiguos pudieron llegar a integrarlos a través del juego y la imitación, buscando sus propios límites físicos, prueba de ello es la similitud de los movimientos de la acrobacia antigua con determinados ejercicios de gimnasia rítmica actuales que ejecutan a modo de juego imitativo, las pequeñas principiantes.

¹⁰ Pozzo T. y Studeny, C., op. Cit., p. 50

¹¹ Chevalier, J. y Gheerbrant, A., op. Cit. p. 47

¹² Bachelard, G. op. Cit., p. 27-28

¹³ En Peignist, M., op. Cit.

¹⁴ Blanchard & Cheska, op. Cit., p.87

La teoría de Madame Fu Qifeng data los orígenes de la acrobacia en China hace más de 5.000 años, y disiente de la teoría de Blanchard y Cheska que la sitúan en Mesopotamia con un pasado de más de 3.000 años, lo cual puede suponer que la acrobacia pudo aparecer en ambas civilizaciones en tiempos distintos, o incluso se podría pensar que a lo largo de la historia antigua, la acrobacia se originó en varias culturas al evolucionar sus sociedades en determinados momentos de la historia, y desde estos focos se irradió a través de las grandes rutas por todo el mundo.

El dominio de los objetos fue posterior al control corporal y le permitió al hombre mejorar sus habilidades acrobáticas. La acrobacia pudo surgir como forma motora de supervivencia y también como vía para obtener un alto estatus en la jerarquía social.

El hombre pudo adquirir determinadas habilidades acrobáticas a través de experiencias de supervivencia, ya que las necesidades corporales requerían un desarrollo óptimo de destrezas específicas para realizar acciones cotidianas y participar en determinados rituales competitivos en los cuales se ejecutaban acrobacias de riesgo relacionadas con la precisión y el valor, y que pudieron regular la jerarquía del estatus social en los clanes o tribus primitivas. Este sentido competitivo podría engendrar a su vez el desarrollo de nuevas habilidades mediante el descubrimiento lúdico individual o la simple imitación.

Por otro lado, algunos autores también asocian la acrobacia a la retroprogresión, a un retorno hacia nuestros orígenes homínidos ¹⁵, mientras que otros lo asocian al reencuentro con la libertad motora de la infancia ¹⁶.

¹⁵ Paniker, S., citado por Olivera en Junyent y Montilla, op. Cit., p. 9

¹⁶ Lecoq, J., op. Cit., p. 119.

VI.2.2.5. *Análisis de las metodologías del aprendizaje técnico y la vía de transmisión de conocimientos de los antiguos acróbatas y de los actores del siglo XX.*

Uno de los objetivos de este estudio ha sido descubrir las posibles vías de transmisión de conocimientos y las formas de aprendizaje de los movimientos de los antiguos acróbatas.

Se han establecido tres teorías sobre las vías de transmisión del saber acrobático:

La primera posibilidad plantea que el conocimiento de las técnicas corporales se transmitiese dentro de un marco profesional, bien dentro de una jerarquía sacerdotal o secular, bien dentro de un gremio artístico como es el caso de los acróbatas durante la Edad Media.

La segunda posibilidad consistiría en que los acróbatas se dedicasen a esta actividad de forma predestinada o se utilizasen procedimientos de selección desde edades tempranas como pudo ocurrir en Creta concretamente con las supuestas sacerdotisas que realizaban los saltos de carácter oracular sobre el toro, o como ocurría con los gimnastas y los artistas circenses en los estados comunistas del siglo XX después de la segunda guerra mundial.

Por último existe la posibilidad de la vía hereditaria de transmisión del conocimiento, el aprendizaje autártico, como ha venido sucediendo a lo largo de los siglos en Wu-chiao ¹⁷, la ciudad china de los acróbatas, donde cualquier habitante durante toda su vida domina una especialidad acrobática, fórmula que también constituye la herencia de las familias circenses.

De la misma forma, el actor más emblemático de Grotowsky, Riczard Cieslak, transmitía su saber sobre el entrenamiento actoral y en concreto sobre determinados movimientos acrobáticos a los actores del Odin Theatre mediante instrucción directa utilizando una vía de aprendizaje con error basada en la imitación de modelos ideales de ejecución, que dejaba patentes a través de sus demostraciones, aunque una vez integrados los movimientos pasaban a una segunda fase en la cual utilizaban la enseñanza mediante la búsqueda como método de investigación personal y de perfeccionamiento de los movimientos. Estos procesos se realizaban en los talleres que se organizaban dentro del marco

¹⁷ Mauclair, D., op. Cit., p. 49

de los encuentros entre los dos grupos o en demostraciones organizadas con motivo de las jornadas del ISTA¹⁸. Esta transmisión de conocimientos está documentada en el video editado por el Odin Theatre sobre el Training plástico y físico desarrollado en Wroclaw, cuyas sesiones fueron impartidas por Riczard Cieslak.

VI.2.2.6. Análisis de las similitudes y diferencias entre la práctica acrobática antigua y la moderna.

Al Analizar la dimensión simbólica y ritual de la acrobacia, así como los aspectos sociales y antropológicos que condicionaban la práctica acrobática se ha podido obtener mediante comparaciones, similitudes y diferencias entre la práctica acrobática antigua y la moderna.

Es digno de mencionar la similitud que existe a nivel técnico y artístico entre algunas especialidades acrobáticas a lo largo de la historia, aunque la evolución técnica se ha sustentado entre otros factores, sobre las transferencias producidas por los intercambios debidos al nomadismo, la adaptación social y la mejora de la calidad de los materiales, lo que ha condicionado las innovaciones técnicas y al mismo tiempo ha producido una incremento de la seguridad del acróbata.

Se observan puntos de coincidencia y similitud entre la acrobacia antigua y la actual, lo que da un sentido cíclico a su evolución histórica, ya que la acrobacia escénica aparece hoy en día en la mayor parte de los casos y sobre todo en relación con la danza contemporánea fusionada con ésta como en sus orígenes.

Así mismo, ha sido ejecutada siempre por profesionales a lo largo de su evolución histórica.

Han existido similitudes con idéntico contexto pero en diferentes momentos de la historia, como es el caso del circo romano y el moderno, en ambos se utilizaron los intermedios entre las carreras de carros o las actuaciones de acrobacia ecuestre respectivamente como momento para las actuaciones puntuales de los acróbata, cuya función común era entretener al público durante los descansos que se daban

¹⁸ ISTA: International School of Theatre Anthropology.

entre las actividades principales, aunque también pudo ocurrir que Astley, con ese agudo sentido del Marketing que poseía, recuperara la tradición romana por su comprobada eficacia y éxito social y rescatara ese formato de espectáculo. Este formato se repite hoy en día en los descansos de los partidos de baloncesto de la liga ACB o la NBA, cuando las animadoras del equipo local entretienen al público con sus coreografías, y resalta el hecho de que en este caso, también la acrobacia también aparece fusionada con la danza.

Otra similitud que ofrece la evolución histórica de la acrobacia son las actuaciones de los bailarines de cuerda, tanto en la antigüedad clásica como en los siglos XVI al XIX, incluso hoy en día continúan ejecutando rutinas similares los equilibristas de cuerda floja o los alambristas. Curiosamente se daba en las épocas de mayor florecimiento y constituía una de las actividades acrobáticas de mayor aceptación social.

Otro punto en común es el que relaciona la red de seguridad que impuso Marco Aurelio a los funámbulos y la red de los trapeceistas del circo moderno y el nuevo circo.

La historia se repite de nuevo al comparar los ejercicios de los metabates y desultores en Grecia y Roma con las acrobacias ecuestres del circo moderno.

Las tauromaquias acrobáticas Cretenses, también llamadas taurocatapsias siguen vigentes actualmente y son ejecutadas por los recortadores en las plazas españolas.

La acrobacia ha sufrido períodos de prohibiciones impuestos por la Iglesia o el estado: con la aparición del cristianismo en el imperio romano, durante toda la Edad Media y durante el Barroco con la aparición de la Danza Clásica. Al mismo tiempo ha estado patrocinada o subvencionada por las más altas esferas sociales y servía al poder político o religioso desde la antigüedad hasta el siglo XVIII.

En la antigüedad las acrobacias tenían un carácter ritual y en la actualidad carecen de éste, y se enmarcan dentro de un espectáculo visual o constituyen actividades de ocio.

A lo largo de la evolución histórica la mayoría de las acrobacias en altura provocaban numerosos accidentes mortales y en la actualidad la seguridad es un factor imprescindible.

En la actualidad el valor de seguir viviendo es superior al de ser capaz de morir.

Por otra parte se observan similitudes entre los movimientos de la acrobacia antigua practicados en Egipto señalados en la figura 1 de W. Deonna¹⁹ y algunos de los ejecutados en la actualidad por las gimnastas de rítmica.

La especialización del acróbata del Ballet durante el Barroco en Europa presenta un fiel reflejo en la actualidad en el puesto del acróbata del teatro musical.

La historia se repite y el presente se retroalimenta continuamente de ella.

VI.2.2.7. *Descripción de las funciones de la acrobacia dramática dentro del entrenamiento actoral*

El análisis del capítulo IV ha permitido explicar las funciones de la acrobacia dentro del entrenamiento actoral y extraer conclusiones sobre sus efectos.

El primer director en hablar acerca de los beneficios de la acrobacia fue Stanislavsky, quien resaltaba la cualidad de la decisión como factor entrenable a través de la acrobacia, a la cual le atribuía además la mejora de la agilidad y la eficiencia escénica, lo que permitía al actor trabajar a un ritmo y un tempo más rápido.²⁰

Para Meyerhold la acrobacia, tenía importancia en los ejercicios biomecánicas ya que les ayudaba a los actores a moverse en el espacio escénico más libremente y con mayor expresividad.²¹

Según Léger la acrobacia aportaba a nivel escénico una plasticidad mucho más significativa que los movimientos de la danza clásica.²²

Para Foregger el actor de teatro necesitaba alcanzar el mismo dominio completo de su cuerpo que poseía el artista de circo.²³

Por otra parte Lecoq dedujo que la acrobacia era inherente al ser humano desde su nacimiento y que el actor debía rescatar esos movimientos de la infancia. Apuntaba a que el actor a través de la acrobacia conseguía llevar al límite la expresión dramática, aunque la acrobacia siempre debía justificarse por la

¹⁹ Deonna, W., op. Cit., p. 25

²⁰ Stanislavsky, K., 1977, op. Cit., pp. 34-35 en Garré, S., Pascual, I., op. Cit., pp. 115-117

²¹ Meyerhold, V., op. Cit., p. 199

²² Sánchez, J. A., *La Escena moderna*, op. Cit., p. 145

²³ Leach, R. op. Cit., p. 122 en Sánchez, J. A., op. Cit., p. 335

emoción del personaje o el juego dramático. El dominio técnico de todos estos movimientos acrobáticos tenía por objeto dar al actor una mayor libertad de actuación.²⁴

En una línea parecida, Grotowsky expuso que en el training se ejecutaban toda una serie de ejercicios “acrobáticos” con objeto de liberar al actor de las limitaciones naturales creadas por el espacio y la gravedad, aunque un actor no necesitaba adquirir el nivel de habilidad acrobática de un artista circense, ya que no era esencial para el trabajo actoral. Señaló la importancia de los ejercicios físicos acrobáticos para adquirir una verdadera confianza corporal, para lo cual el proceso debía continuar hasta que el actor realizara las acrobacias de forma orgánica y llegara a improvisar dentro de una estructura de referencia.²⁵

Para Peter Brook la acrobacia permitía desarrollar la sensibilidad corporal en las zonas corporales del actor dotadas aparentemente de menor expresividad, creando en él un contacto permanente con su cuerpo a través del cual el actor sabrá dónde se encuentra su cuerpo cuando se lance²⁶, así mismo, su actor Yoshi Oida observó que los actores que hacen más trabajo físico de manera regular tienen una presencia más sólida en el escenario.²⁷

Por otro lado Eugenio Barba, transmisor del método de entrenamiento de Grotowsky, expuso que a través de los ejercicios acrobáticos del training, el actor lograba su presencia física total, que luego debería encontrar en el momento creativo de la improvisación o del espectáculo. Sus actores, que entrenaban juntos e inicialmente aprendían los mismos ejercicios básicos de acrobacia, utilizaron los zancos para amplificar la presencia escénica y el concepto circense de capturar la atención a través de la acrobacia. En el training corporal, biomecánica y acrobacia eran aprovechadas hasta con peligro, ya que había que vencer el miedo tal como lo hacían los acróbatas circenses, de tal forma que el ejercicio acrobático permitía al actor superar el miedo y las resistencias, confrontarse con sus propios límites, aunque no era el ejercicio en sí, por ejemplo arquearse o hacer mortales, lo que contaba, sino la justificación individual para el propio trabajo. Estas conquistas son las que daban seguridad al actor, de forma que aunque no lo hiciese, sabía que

²⁴ Lecoq, J. op. Cit., p. 109-110

²⁵ Grotowsky, J. en Revista Máscara, op. Cit., pp. 27-37

²⁶ Brook, P., op. Cit., p. 31. en Müller, C., op. Cit., pp. 22-23

²⁷ Oida, Y., 2010, op. Cit., p. 17

era capaz de hacerlo, lo que en el escenario se transformaría en un cuerpo decidido.²⁸

Otro discípulo de Grotowsky, Staniewsky, expuso que el Training no servía simplemente para preparar a un actor para su personaje, sino que algún ejercicio acrobático se podía aplicar, transformándolo, para que llegara a formar parte del personaje y de esta forma apoyar la actuación. Por otra parte el cambio en el tiempo interno del actor en relación a la hora y el lugar de entrenamiento alteraba la forma de los ejercicios, que cada vez se hacían de forma diferente y frecuentemente se descomponían en partes de forma que se podía realizar el inicio del movimiento acrobático muchas veces antes de que el movimiento acrobático se llevase a cabo, por ello la ejecución era secundaria, y lo que era primordial, era la calidad y la intención de la acción. Los movimientos acrobáticos eran ayudados y vigilados por otros actores, ya que la ayuda era un elemento vital en el entrenamiento acrobático y al mismo tiempo reforzaba la cooperación. ²⁹

Richard Cieslak, el actor más emblemático de Grotowsky, era capaz de asombrar a todos con su agilidad y falta de vacilación y según Thomas Richards, se lanzaba con seguridad sobre su cabeza, aguantándose con un hombro y saltando de nuevo sobre los pies, en él no había indecisión, su cuerpo pensaba en el mismo proceso de hacer, y también utilizaba la acrobacia para ayudar a sus alumnos a descubrir un resonador vocal más profundo. ³⁰

VI.2.2.8. Diseño de un modelo válido de entrenamiento corporal del actor.

El estudio de las diferentes formas de entrenamiento corporal de las escuelas teatrales europeas del siglo XX hasta la actualidad, ha permitido sintetizar y diseñar un modelo ideal basado en las coincidencias metodológicas sobre el entrenamiento corporal y dentro de este marco al tratamiento que le dieron a los ejercicios acrobáticos los directores-pedagogos revisados en el estudio.

²⁸ Barba, E., Salvarese, N., op. Cit., pp. 226-227

²⁹ Hodge, A., op. Cit., p. 234-235

³⁰ Richards, T., op. Cit., pp. 30-35

El consenso de las opiniones apunta a que los objetivos del modelo de entrenamiento actoral estarían encaminados a colocar al actor en un estado de creatividad, y a dotarle de una mayor presencia escénica y expresividad para mejorar la comunicación con el público. En relación a los principios del entrenamiento actoral todos a excepción de Dalcroze, Decroux y Laban afirman que la adquisición técnica no puede ser el fin del método, y no abogan por una formación multidisciplinar, de forma que la formación del actor debe de pasar por un maestro, aunque sí hay consenso en lo referente a la adecuación en la realización de los ejercicios y a la amplia duración del proceso de entrenamiento que debe desarrollar en el actor su conciencia corporal, su presencia escénica, su seguridad en sí mismo, su capacidad de decisión, su sensibilidad corporal y su libertad de movimientos.

A través de las opiniones de estos directores se ha podido diseñar un modelo de estructura de entrenamiento actoral en el que los ejercicios acrobáticos formarían parte de un training diario, enmarcado en un proceso de investigación creativo personal basado inicialmente en la improvisación a partir de una estructura de movimiento cíclica, que evolucionaría mediante la búsqueda constante de combinaciones espacio-temporales sobre las frases de movimiento en base a la combinación de la acentuación y las calidades de movimiento, y al mismo tiempo desarrollaría la expresividad del actor haciendo participar a todo su organismo mediante la exteriorización de las resonancias internas a través de la exploración de estados y actitudes dramáticas al aplicar a las acciones físicas las diversas variaciones respiratorias.

El training se debe estructurar en frases de iconogramas de movimiento que se sustentarán sobre posiciones preacrobáticas y equilibrios acrobáticos, los cuales se combinarán a través de contraimpulsos mejorando la conciencia corporal y la agilidad. Los dinamorritmos y las calidades de movimiento se deben suceder a través del estímulo del ritmo interno y la variación de la acentuación del movimiento creando una composición de formas extra-cotidiana que hará situar al cuerpo del actor en un nivel preexpresivo que generará una presencia escénica, la cual debe transmitir una percepción diferente del espacio-tiempo, al mismo tiempo que permitirá proyectar en el espectador sus resonancias internas mediante su imagen dinámica, de forma que cada movimiento tendrá su significado.

Capítulo VI: *Discusión y conclusiones*

VI.2.2.9. *Aplicación del estudio al marco pedagógico y al de la producción escénica.*

Una quinta línea del estudio ha analizado la actividad docente de la acrobacia en las enseñanzas artísticas superiores, estableciendo su marco legal, exponiendo la evolución histórica de la normativa, el diseño curricular de la especialidad de interpretación en el itinerario textual de Arte dramático, la formación del alumnado actual y la programación didáctica de la asignatura de acrobacia en el marco de la Escuela Superior de Arte Dramático de Málaga.

Este capítulo de la investigación ha inducido al mismo tiempo a una reflexión acerca de las posibles aplicaciones didácticas que se podían realizar en este ámbito, sintetizándolas en la elaboración de una unidad didáctica sobre historia de la acrobacia escénica y en la creación de una asignatura optativa de acrobacia y entrenamiento actoral. También se ha aplicado la parte histórica del estudio al ámbito escénico a través de la creación de la puesta en escena de un espectáculo de carácter didáctico sobre la historia de la acrobacia denominado *Acrostory*.

Se añade la programación didáctica de la asignatura *Acrobacia y Entrenamiento actoral* y el espectáculo *Acrostory* en el Anexo I y II del DVD adjunto.

VI.3. Discusión sobre el marco conceptual

A continuación se establece la discusión sobre el marco conceptual, y en concreto sobre la conceptualización de la acrobacia, la acrobacia dramática y el entrenamiento actoral.

VI.3.1. Discusión sobre la conceptualización de la acrobacia

Las diferentes definiciones de Acrobacia encuentran una zona común de consenso teórico en las rotaciones aéreas sobre los tres ejes³¹. La rapidez de sus movimientos controlados a través de referencias propioceptivas se articulan mediante calidad y finura de ejecución, conllevan una significativa espectacularidad³² y una fuerte toma de riesgo, y se caracterizan por una fase de inversión corporal que conlleva una relación inhabitual con la gravedad³³.

El tratamiento exclusivo de la acrobacia como forma espectacular basada en el virtuosismo es rechazado a nivel de entrenamiento actoral.

VI.3.2. Discusión sobre la conceptualización de la acrobacia dramática:

La acrobacia constituye la base del trabajo corporal del actor y su práctica continua supone un acondicionamiento psico-físico. En el training diario el actor utiliza las acciones acrobáticas para articular gestos que crean un cuerpo extra-cotidiano, de carácter pre-expresivo, que origina un acercamiento a la creación artística. Así pues el actor a través de la acrobacia dramática experimenta el redescubrimiento propioceptivo del cuerpo, integra la geometría espacial y se orienta en el espacio-tiempo, para llegar a sentir que el movimiento acrobático es un pretexto para contar una historia, por lo que el cuerpo además de soporte del

³¹ Pozzo T., Studeny C., op. Cit., p.17.

³² Parlebas, P., op. Cit. en Junyent y Montilla, op. Cit., p. 21

³³ Brozas, M. P., op. Cit., p.121.

texto pasa a ser el germen creativo de una idea dramática. De esta forma la estructuración del movimiento acrobático en frases crea una gramática corporal que al codificarse en un lenguaje expresivo se conjuga en poética corporal, lo que supone la educación dramática del cuerpo.³⁴

La acrobacia permite superar los obstáculos corporales en la medida de lo orgánico.³⁵ Esta vía de integración orgánica es la que le facultará al actor para representar una realidad verdadera en escena, ya que la organicidad le hará corporeizar las construcciones físicas de sus personajes de forma tal que el movimiento acrobático nacerá de forma espontánea, y a través del juego acrobático el actor llegará al límite de la expresión dramática³⁶.

La acrobacia dramática intenta sintetizar y entrenar la simultaneidad de la partitura física y vocal y la partitura emocional del actor realizando ejercicios individuales, en parejas o en grupo y a través de ellos se trabaja la escucha interior y exterior, las calidades de movimiento, la pausa y la continuidad, la expresividad, la relación entre movimiento y resonancias internas, la presencia escénica, la concentración, la voluntad, el riesgo, la confianza y seguridad, en sí mismo y en los demás y la autodisciplina.³⁷

VI.3.3. Discusión sobre la conceptualización del entrenamiento actoral

Las palabras *entrenamiento* y *training* definen el trabajo que realiza el actor a efectos de mejorar su arte. La palabra *Training* se priorizó por su mayor interculturalidad y por evitar connotaciones deportivas que evocaban una gimnástica del actor, ya que el entrenamiento actoral no debía consistir en ejercicios gimnásticos cuyo objetivo fuese ejecutar habilidades con destreza. El cambio de palabra tuvo un carácter ideológico y su intención fue transmitir una imagen más dinámica y poética del actor.

La palabra *training* en inglés designa los aspectos de la formación del actor junto con los ejercicios realizados antes de la actuación y el entrenamiento realizado

³⁴ Pastor, G. en Garré, S. y Pascual, I., op. Cit. p.115

³⁵ Schlemmer, O., op. Cit. en Sánchez, J. A., *La Escena Moderna*, op. Cit., p.185

³⁶ Jacques Lecoq, op. Cit., p.109.

³⁷ Mantovani, A., Jara, J., 2007, op. Cit., pp.102-103

para mejorar el arte teatral, los cuales contemplan todas las formas de ejercicios, técnicas y métodos utilizados por el actor para obtener las bases profesionales de su oficio y señalan tres finalidades del entrenamiento actoral: la formación, la producción y el desarrollo artístico.³⁸

El entrenamiento actoral debe desarrollar una conciencia separada de cada instrumento creativo del actor en la expresividad performativa, y debe conectar al actor con la capacidad de generar la presencia escénica, debe desarrollar su concentración, crear el compromiso con su partitura de acción y conseguir que el actor se implique desde un nivel no egonístico, renovado y profundo de su personalidad, lo que repercutirá en el aumento de su poder de sugestión, la presencia escénica y la capacidad de comunicación³⁹. El entrenamiento debe educar una capacidad de respuesta psico –física, por lo que el training propone tanto la preparación física como el crecimiento personal del actor, a la vez que trata de adquirir una inteligencia física.⁴⁰

³⁸ Feral, J. en Müller, C., op. Cit., pp. 13-28

³⁹ Garré, S, 2009, *El cuerpo como punto de partida del actor* y *David Zinder: Entrenamiento e imaginación* en Garré, S., Pascual, I., op. Cit., pp. 27-37, 47-57

⁴⁰ Barba, E., Salvarese, N., op. Cit., pp. 223

VI. 4. Discusión sobre la acrobacia dramática en la formación y el entrenamiento actoral Europeo en el siglo XX y XXI

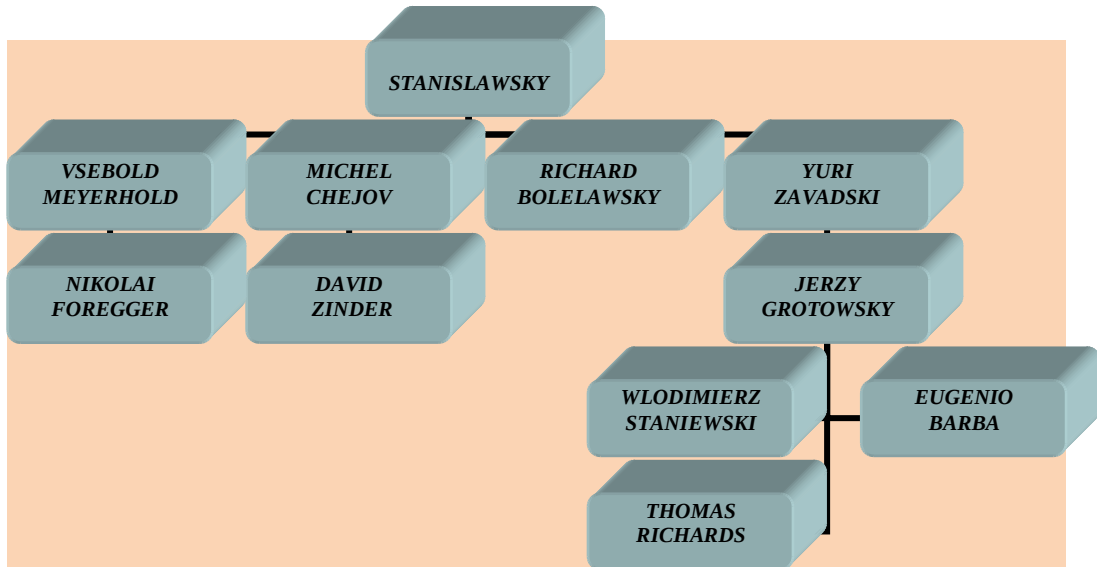
Se establece a continuación la discusión a modo de reflexión sobre los métodos de entrenamiento y la utilización de la acrobacia en la formación actoral por parte de los directores- pedagogos teatrales del siglo XX hasta la actualidad, exponiendo sus influencias, transferencias, relaciones, puntos en común y diferencias, al mismo tiempo que se establecen coincidencias y diferencias en relación a las opiniones del autor de la investigación.

A través del proceso investigativo acerca del tratamiento de la acrobacia dentro del entrenamiento actoral en Europa durante el siglo XX y XXI, se ha puesto de manifiesto a través del análisis de los directores revisados la existencia de dos líneas metodológicas de influencia perfectamente definidas.

Por un lado aparece la línea metodológica de los países del Este Europeo cuyo origen se asienta en los dos métodos del maestro Stanislavsky: el Sistema psicologista continuado por Boleslawski y el Método de las acciones físicas desarrollado por Meyerhold y Chejov y transmitido por Yuri Zavadski a Grotowsky, que posteriormente éste compartió con Barba, Staniewsky y Richards. La otra línea metodológica que se puede identificar es la centroeuropea liderada los métodos y técnicas de Copeau, Dalcroze y Appia y la teoría de Craig con la que influenciaron a Schlemmer, y transmitieron a Laban, Dullin, Artaud, Decroux, Lecoq, Barrault, Brook y Mnouchkine, los cuales las investigaron y desarrollaron.

Para estructurar adecuadamente la discusión, se tratará en primer lugar la línea metodológica de entrenamiento actoral de los países del Este Europeo y posteriormente la línea Centroeuropea, dejando claro que se establece la discusión únicamente en relación a los directores revisados en el estudio, aunque se mencionen en momentos a otros directores por cuestiones aclaratorias.

**VI.4.1. La Línea metodológica de entrenamiento actoral
de los países del Este Europeo**



Cuadro nº 40: Línea de entrenamiento actoral del Este Europeo

Esta línea metodológica de entrenamiento actoral como antes se ha referido, tiene su origen en las enseñanzas de las enseñanzas de Stanislavsky, cuyo método psicologista se difundió por los EE.UU a través de Bolelawsky y María Ouspenskaya, los cuales lo transmitieron de forma directa a Lee Strasberg, junto con Stela Adler y Sanford Meisner que recibieron enseñanzas directas de Stanislavsky. El otro método de Stanislavsky el de las acciones físicas, fue desarrollado por sus discípulos: Meyerhold, Chejov y Yuri Zavadski, lo transmitieron a Foregger, Zinder y Grotowsky respectivamente, y éste último lo investigó y compartió con Barba, Staniewsky y Richards, el cual es su reconocido heredero.

Stanislavsky demandó un entrenamiento actoral positivo diario, obligatorio e indispensable, para lo cual propuso una serie de ejercicios preparatorios diversos, ligados por un fin común, a los que llamó "training", introduciendo por primera vez esta palabra en el vocabulario del entrenamiento actoral. Así mismo le atribuyó al entrenamiento acrobático la capacidad de desarrollar la cualidad de la

decisión, la mejora de la agilidad y la eficiencia escénica y afirmó además que la acrobacia permitía al actor trabajar a un ritmo y un tempo más rápido.⁴¹

Stanislawsky también adaptó los ejercicios específicos de yoga y sus principios para ayudar a mejorar la conciencia sensorial durante la actuación⁴², y es obvio que también obtendría resultados positivos en los niveles de flexibilidad, equilibrio y resistencia muscular de sus actores.

Volviendo a la tendencia psicologista derivada de su maestro Stanislawsky, Richard Bolelawsky formuló que la primera parte de la formación del actor era la educación del cuerpo, de toda la estructura física, de cada músculo y fibra, y para ello había que realizar una hora y media diaria de gimnasia y gimnasia rítmica, danza clásica e interpretativa, esgrima, toda clase de ejercicios respiratorios, entre otras cosas, al mismo tiempo que un actor necesitaba saber algo de la anatomía del cuerpo humano.⁴³

Su vinculación con el sistema de Stanislawsky es obvia, aunque se ve influido también por Meyerhold en la necesidad de que el actor adquiriese un conocimiento anatómico básico para mejorar su conciencia corporal.

Por el contrario el método de las acciones físicas de Stanislawsky fue la base para la biomecánica de Meyerhold, el método pico-físico e imaginativo de Chejov, y el trabajo de laboratorio de Grotowsky.

Meyerhold trabajó el ritmo interno y la escucha coral de sus actores, los cuales aprendieron una serie de posiciones, gestos y movimientos que ejecutaban con un ritmo fijo en grupo y que utilizaban para expresar físicamente sus emociones y de esa forma poder rescatarlas durante la actuación, para ello desarrolló una serie de secuencias expresivas que sus actores utilizaron no solo para describir las emociones sino también para construir personajes específicos.

Para él, la gimnasia y la acrobacia tenían importancia en la aplicación de sus ejercicios biomecánicos, ya que los actores aprendían a calcular sus movimientos, a hacerlos racionales y a coordinarlos con sus compañeros, y su práctica les ayudaba a moverse en el espacio escénico, más libremente y con mayor expresividad.⁴⁴ El trabajo corporal se centraba en la mente del actor y el objetivo

⁴¹ Stanislawski, K, 1977, op. Cit., pp. 34-35 en Garré, S.- Pascual, I., op. Cit. pp. 115-117

⁴² Wegner, W. H., op. Cit, pp. 85-89, Carnicke, S. M, op. Cit., pp. 22- 37, 131-145 y White, R. A., 2006, op. Cit, p. 73

⁴³ Bolelawsky, R., op. Cit., pp. 19 - 24

⁴⁴ Meyerhold, V., 1986, op. Cit., p. 199

era que el intérprete transformara el pensamiento en acción en base a la agilidad mental y la concentración.⁴⁵ El entrenamiento Biomecánico estaba constituido por ejercicios y trece *études*, los cuales eran rutinas psicofísicas con un diseño muy preciso en los cuales se aplicaban los principios de la biomecánica y estimulaban al actor tanto en la disciplina física como en el autoconocimiento. Previamente a su realización, se realizaban ejercicios preparatorios de destreza física que incluían posiciones acrobáticas. La sesión finalizaba generalmente con la ejecución de dos *études*.⁴⁶

Meyerhold desarrolló de una forma más exhaustiva el método de las acciones físicas de Stanislavsky, creando su propio método de biomecánica con el que influenció a Foregger y a Grotowsky entre otros.

El director ruso Nikolai Foregger, implantó en el Mastfor un sistema de entrenamiento denominado TephyTrenage (*Tefiz trenaz*) que aspiraba a desarrollar el control del propio movimiento corporal, la rapidez de la memoria plástica, la precisión y rapidez de las reacciones, la inventiva y la ingenuidad, y cuyo objetivo final era hacer del cuerpo humano una máquina, por lo que su actor de la blusa azul, fue el actor polivalente por excelencia: mimo, acróbata, cantante, bailarín, equilibrista, declamador y gimnasta.⁴⁷ Foregger, disenta con respecto a Meyerhold en lo que concernía a la preparación del actor y aunque reconocía las diferencias insistía en que el actor de teatro necesitaba alcanzar el mismo dominio completo de su cuerpo que poseía el artista de circo, y se lamentaba que todo lo que el actor pretendía, el artista de circo lo conseguía.⁴⁸

El sistema del *tafiztrenaz* se componía de una serie estructurada de 400 ejercicios de base y otro extenso número de ejercicios que se producían como resultado en seis meses de trabajo dedicados al movimiento de los músculos del cuerpo, subdivididos según las diferentes partes del cuerpo. El entrenamiento estaba dirigido a controlar el propio movimiento, trabajar la coordinación de las partes del cuerpo, acelerar la memoria plástica, mejorar la atención y la interacción, colorear emotivamente los ejercicios, desarrollar la precisión y la velocidad en la

⁴⁵ Meyerhold, V., *Obras, tomo II*, p. 448.

⁴⁶ Ruiz, B., op. Cit., pp. 127 - 133

⁴⁷ Faccioli E., op. Cit., p. 187

⁴⁸ Leach, R., op. Cit., p. 122, citado por Sánchez, J. A., Ibid., p. 335

reacción, desarrollar la inventiva y el pensamiento plástico y ejecutar de forma plástica una pieza musical ⁴⁹.

El hecho de concebir el cuerpo del actor como una máquina refleja la influencia en su método del discurso biomecánico de Meyerhold pero llevado al extremo siguiendo la línea del manifiesto del actor excéntrico.

Por otro lado y bajo una perspectiva de entrenamiento basada en una serie de ejercicios cuyo factor operativo era la imaginación, Michael Chejov convirtió la imaginación, en contra de la memoria emotiva, en la clave para la construcción del personaje y defendió la idea de que eran los estímulos externos e imaginarios los que disparaban las emociones y aportó su particular perspectiva psicofísica del proceso creativo. Adiestró a los actores con unos sencillos ejercicios de movimientos psicofísicos especiales sobre los sentimientos de facilidad, forma, belleza y globalidad, que lo obligaban a que pensaran sobre su cuerpo en el espacio. Sus técnicas se centraron en aspectos del movimiento tales como expansión y contracción; la cualidad de moldear, flotar, irradiar y volar; la sensación o los sentimientos de belleza, forma, totalidad y facilidad, pero no se conformó con las técnicas corporales habituales, sino que a partir del desarrollo del gesto psicológico pretendió conectar la vida interna del actor y sus posibilidades corporales expresivas. A la formación basada en ejercicios gimnásticos y acrobáticos pretendía añadir un tipo de atención extra física.⁵⁰

A partir de la investigación corporal, proponía encontrar los rasgos psicológicos del personaje, percibiendo y utilizando a partir de una postura, gesto o movimiento las reacciones psicológicas y los estados que estos proporcionaban

En cuanto a la formación actoral hay que destacar la importancia que concedía a las imágenes, al ritmo, a la utilización de la improvisación colectiva y al concepto de gesto psicológico. Las imágenes mentales eran el sustituto de la memoria emotiva.

Para crear un personaje el actor debía visualizar primero un cuerpo imaginario, que pertenecía a su personaje, pero el actor podía aprender a habitarlo, hasta transformar físicamente su cuerpo en el del personaje, al mismo tiempo que descubría e integraba a través de los ejercicios su gesto psicológico, un

⁴⁹ Foregger, N., op. Cit., p. 3 en Faccioli, E., op. Cit., p. 261

⁵⁰ Chejov, M., op. Cit., pp. 77, 89-94 en Brozas, M. P., op. Cit., p. 76-77

movimiento extracotidiano que implicaba a todo el cuerpo, y constituía el origen y estímulo del sentimiento del personaje.⁵¹

El heredero de Chejov ha sido David Zinder, creador del método cuerpo, voz, imaginación (CVI), que nos enseña a través de una serie de ejercicios como el actor puede prepararse para actuar al más alto nivel de creatividad, según él, lo que cada actor necesita para fabricar el momento creativo y robar el espectáculo es la conciencia corporal total.

Cualquier forma de entrenamiento se basa en la comprensión de que determinados elementos básicos de la individualidad creativa del actor pueden ser entrenados como preparación a su trabajo a través de los elementos teatrales específicos como son el personaje, la escena y el texto. Esto implica un entrenamiento de los aspectos más elementales del instrumento creativo – las tres herramientas expresivas básicas del actor: el cuerpo, la voz y la imaginación – y de dos habilidades básicas: la irradiación (término de Chekhov que describe la capacidad de proyectar en la distancia la expresión escénica), y la cooperación creativa (la capacidad de crear junto con sus colegas: el director, compañeros de reparto, y lo más importante, con los espectadores).⁵²

El director que quizá más ha influido en el entrenamiento corporal del actor en el siglo XX junto con Lecoq y Barba, ha sido Grotowsky, el cual estudio los ejercicios de Dullin, las investigaciones de Delsarte sobre las reacciones de extroversión e introversión, el trabajo de Stanislavsky sobre las acciones físicas, el entrenamiento biomecánico de Meyerhold, la síntesis de Vajtangof, así como las técnicas de entrenamiento de la ópera de Beijing, el Kathakali hindú y el Teatro No Japonés.⁵³

Para Grotowsky, el training del actor era una labor diaria donde se entrenaban los signos, se perfeccionaba la agilidad natural del cuerpo para poder reproducirlos sin oponer resistencia, y se buscaban las formas de eliminar los bloqueos físicos del actor en el sentido de la pesadez. Se ejecutaba una serie de ejercicios “acrobáticos” para liberarse de las limitaciones naturales creadas por el espacio y la gravedad.⁵⁴ Mediante años de trabajo y de ejercicios de entrenamiento vocal, plástico y físico, el actor lograba el punto exacto de concentración. Grotowsky al

⁵¹ Chejov, A., 1999, op. Cit., p. 121, 122 - 145

⁵² Zinder, D., op. . Cit, p. 3

⁵³ Grotowsky, J., op. Cit., p. 10

⁵⁴ Grotowsky, J., *Los ejercicios*, Mascara, op. Cit., p. 27

igual que Dullin y Barba, no compartía la formación y el entrenamiento multidisciplinar, defendía la idea de que la formación debía pasar por un maestro. Resaltó el bloqueo, la pesadez y la falta de expresividad que producían determinadas actividades físicas. Dejó sentado que la gimnasia no liberaba, sino que provocaba un adiestramiento corporal estructurado en una serie de movimientos o clisés, aunque prefería un actor bloqueado por un exceso de agilidad que no por falta de habilidad.⁵⁵ Concluyó que no había que entrenar ninguna técnica, sino que lo importante era enfrentar al actor con su germen creativo.

Los ejercicios plásticos desarrollaban la forma y las reacciones orgánicas expresivas y creativas del actor. La adecuación de la memoria corporal y muscular era la clave para variar los ritmos y el orden de los movimientos plásticos y el proceso pasaba por su selección.

Para él el principal problema del actor era la fragmentación entre el cuerpo y la mente, su continuo intento de raciocinio biomecánico era el que le impedía realizar movimientos de forma orgánica, por ello señaló la importancia de los ejercicios físicos acrobáticos para adquirir confianza corporal. El proceso debía continuar hasta realizar las acrobacias de forma orgánica y dejó claro que para poder improvisar se debía tener una estructura de referencia o partitura a la cual poder retornar.⁵⁶

Los ejercicios eran individuales y respondían a una investigación que hacía participar todo el organismo del actor. Los ejercicios que sólo intentaban repetir las cosas eran considerados mediocres.⁵⁷

El entrenamiento servía para preparar al actor desarrollando sus habilidades físicas (fuerza, flexibilidad, agilidad y segmentación gestual), aumentando las facultades imaginativas y de asociación, que hacían que el actor se entregase al training íntegramente. El trabajo psicofísico permitía al actor ejercitarse con su cuerpo, pero también sensibilizarse y hacerse receptivo al contacto con el compañero.⁵⁸

Grotowsky nombró como heredero universal a Thomas Richards, el cual se hizo cargo de su centro en Pontedera, por lo que actualmente es la fuente de todo el

⁵⁵ Ibid., p. 31

⁵⁶ Grotowsky, G., *Los ejercicios*, op. Cit., pp. 27-37

⁵⁷ Grotowsky, J., *Hacia un teatro pobre*, op. Cit., pp. 95-99

⁵⁸ Grotowsky, J., 1979, *Exercises*, Dialog, p. 7 en Hodge, A., op. Cit., p. 205-206

conocimiento sobre el entrenamiento plástico y físico de Grotowsky y de Cieslak, y sus escritos constituyen su legado. Richards aprendió los métodos de Grotowsky a través de Ryszard Cieslak ⁵⁹, quién le introdujo en una vía física de expresión a través de la cual comenzó a entender la importancia del cuerpo del actor. Cieslak trabajaba sin ningún miedo y utilizaba la acrobacia para ayudar al actor a descubrir un resonador vocal más profundo utilizando las posiciones invertidas, conducía al actor directamente hasta sus límites personales. Decía que debían realizar las improvisaciones con una estructura previa, debían pre-construir el esquema básico, lo que les daría puntos de referencia, y a partir de las anotaciones de las acciones y las asociaciones interiores posteriores a la improvisación, serían capaces de reconstruir, memorizar y repetir la improvisación. También decía que un actor debía ser capaz de encontrar la corporalidad exacta de un niño, no se trataba de buscar el estado emocional del niño llorando, sino que con su cuerpo debía recordar las acciones físicas del mismo.

Por otro lado, las aportaciones de Barba, discípulo, colaborador y sobre todo transmisor de las aportaciones de Grotowsky, también contribuyeron al desarrollo del entrenamiento de los actores del teatro laboratorio. Una de las más significativas fue la introducción de ejercicios para ejercitar los ojos y la mirada, que Barba extrajo del Kathakali.

A través del trueque los actores del Odin Theater desarrollaron el teatro de calle y crearon espectáculos callejeros en los cuales se exploraba el espacio exterior, se utilizaron los zancos y otros elementos para amplificar la presencia escénica y el concepto circense de capturar la atención a través de la acrobacia, la danza o el virtuosismo con los objetos, incorporando además la música en directo

El redescubrimiento de Grotowsky y posteriormente de Barba de que el actor podía obtener un mejor rendimiento escénico si se ejercitaba constantemente, siguiendo la línea de Stanislavsky, Meyerhold o Copeau, hicieron pensar a algunos que el Odin quería envilecer al actor transformándolo en un atleta, reduciendo su recitado a una performance gimnástico acrobática.

Los actores de Barba poseían una cultura y una habilidad física inusuales pero cualquier gimnasta sabía ejecutar saltos mortales mejor que ellos, su excepcionalidad estaba en saber hacer tantas cosas juntas. ⁶⁰

⁵⁹ Hodge, A., op. Cit., p. 27

⁶⁰ Marinis, M. de, op. Cit., pp. 235-239

El training según Barba era un proceso de autodefinición que se manifestaba a través de las reacciones físicas. No era el ejercicio en sí lo que cuenta, por ejemplo arquearse o hacer mortales, sino la justificación individual para el propio trabajo.⁶¹

El ejercicio acrobático permitía al actor poner a prueba sus propias fuerzas: al principio se planteaba el problema de superar el miedo y las resistencias, de confrontarse con sus propios límites; luego se convertía en una forma de controlar energías incontrolables, de cómo encontrar en las caídas los contraimpulsos necesarios para no hacerse daño, para planear contra la ley de la gravedad.

Barba expuso que a través de los ejercicios acrobáticos del training, el actor lograba su presencia física total, que luego debería encontrar en el momento creativo de la improvisación o del espectáculo.⁶²

El training del Odin Theater se estructuraba en frases de ideogramas de movimiento que se sustentaban sobre posiciones preacrobáticas y equilibrios acrobáticos, los cuales se combinaban a través de contraimpulsos y creaban una mejora de la agilidad y la conciencia corporal. Los dinamorritmos y las calidades de movimiento se sucedían a través del encuentro con el ritmo interno y la diferente acentuación del movimiento creaba una composición de formas extra-cotidiana que hacía situar al cuerpo del actor en un nivel preexpresivo que generaba una presencia escénica, la cual transmitía una percepción diferente del espacio-tiempo, al mismo tiempo que permitía proyectar sus resonancias internas mediante su imagen dinámica. Cada movimiento parece tener su significado.

Un actor y discípulo de Grotowsky, Staniewsky continuó la última fase del Odin Theater en la cual los ejercicios del training se podían utilizar en los espectáculos. Staniewski elude una fórmula de acercamiento al training, para él el training es un suceso abierto, no un método en el sentido de aplicación de un sistema de normas. Cada nueva fase servía para desarrollar un nuevo espectáculo.

Sus ideas preliminares, los temas, ritmos, canciones y textos los trabajaban a través del training, de forma que el Training no sirve simplemente para preparar a un actor para su personaje, sino que además un ejercicio acrobático puede

⁶¹ Watson, I., op. Cit. en Hodge, A., op. Cit., pp. 213-214

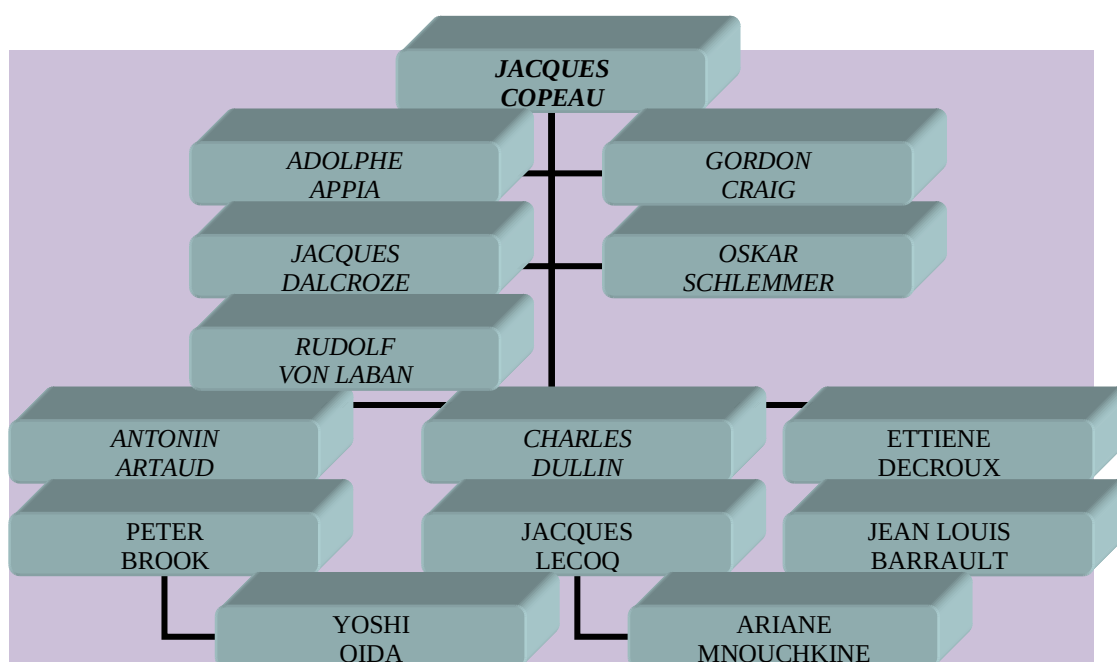
⁶² Barba, E., Salvarese, N., op. Cit., pp. 217-220

aplicarse a la puesta en escena, transformarse, para llegar a formar parte del personaje y apoyar la actuación.

Su entrenamiento comienza con la realización de un calentamiento, donde se fija la atención en la columna. Los saltos y los giros se realizan para facilitar el trabajo acrobático que sigue a continuación. La Acrobacia se practica en muy diferentes situaciones: bajo techo o en los prados de Gardzienice, tanto al despertarse, al final de la tarde o en el último ensayo nocturno. El cambio en el tiempo interno del actor en relación a la hora y el lugar altera la forma de los ejercicios, por lo que cada vez el ejercicio se hará de forma diferente. Los ejercicios frecuentemente se descomponen en componentes más pequeños. Por ejemplo, el momento inicial de un actor indicando la ejecución de un equilibrio de brazos hacia un compañero portor puede ser practicado muchas veces antes de que el movimiento se lleve a cabo. Es la calidad y la intención de la acción lo que es primordial, la ejecución es secundaria. Los movimientos acrobáticos son ayudados y vigilados por un tercero o cuarto actor los cuales eligen los momentos y las áreas del cuerpo que pueden necesitar una ayuda adicional. La ayuda es un elemento vital en el entrenamiento y refuerza la noción de cooperación.⁶³

⁶³ Hodge, A. 2000, *Wlodimierz Staniewski* en Hodge, A., op. Cit., pp. 224-244

VI.4.2. La línea metodológica de entrenamiento actoral Centroeuropea



Cuadro nº 41: Línea de entrenamiento actoral Centroeuropea

La segunda línea metodológica de entrenamiento actoral aparece liderada por Copeau con su Teatro gestual y las técnicas asiáticas, la Euritmia que Dalcroze enseñó a Laban, la teoría de la Supermarioneta con la que Gordon Craig influenció a Schlemmer y el teatro total de Arte viviente de Appia que posteriormente fueron investigados por Dullin, Artaud y Decroux, transmitidos a Lecoq, Brook y Barrault respectivamente, y heredados por Mnouchkine y Yoshi Oida.

El primer director que relacionó la presencia escénica del actor con la adecuada disposición plástica del espacio escénico y la iluminación fue Adolphe Appia, al conectar la temporalidad musical con la acción dramática y el espacio escénico, debido a ello el actor debía crear el espacio a través de su temporalidad rítmica musical, ya que el espacio viviente era gracias al cuerpo, la placa de resonancia de la música. El método de entrenamiento corporal que utilizó con sus actores fue la Euritmia de Dalcroze con el que realizó proyectos conjuntos.⁶⁴

⁶⁴ Appia, A., op. Cit., pp. 45, 71-72

Appia tiene puntos en común con Copeau, ya que colocó por primera al actor como principal creador del espacio, al igual que Copeau lo ubicó como principal creador de la escena, ambos utilizaron la eurytmia como método de entrenamiento, y Copeau sintió una manifiesta admiración por a Appia ⁶⁵, aunque la admiración de Appia se centró principalmente en la figura de Richard Wagner, y por supuesto de Dalcroze.

Otro gran renovador, Dalcroze, pensó que el sentido rítmico era esencialmente muscular, por lo que el cuerpo debía situarse entre el sonido y el pensamiento. Basó la expresión rítmica en la tensión y la distensión y analizó el estado de relajación total buscando la economía de las fuerzas, hasta descubrir que la arritmia era el resultado de la falta de coordinación entre la concepción del movimiento y su realización.

Los objetivos de su método fueron desarrollar el sentimiento musical en todo el cuerpo, despertar la conciencia motora del orden y el equilibrio y desarrollar la imaginación a través de la fusión y el intercambio entre pensamiento y movimiento corporal ⁶⁶, y sus procedimientos se basaron en hacer consciente al alumno de sus facultades, conectándolo con sus ritmos físicos naturales en base a diversos ejercicios que llegaban a crear en su cerebro una libertad absoluta de control y de acción.

Concluyó que el cuerpo humano se identificaba con los sonidos musicales, los podía experimentar de forma interna y traducir su ritmo en movimiento, y pretendía que a través de la percepción auditiva y su posterior expresión mediante gestos y movimientos corporales, el ritmo de cualquier canción escuchada pudiera ser interpretada instintivamente por el cuerpo, y para ello ideó una serie de ejercicios basados en la improvisación para la educación del oído interno y el desarrollo del ritmo a través del movimiento.⁶⁷

La Eurytmia de Dalcroze influyó en Appia, Meyerhold, Bolelawsky, Copeau, Laban y Grotowsky, además de en Nijinsky, Pavlova y Rudolf Bode entre otros.

Dentro de la cúspide renovadora del teatro francés, Jacques Copeau colocó al actor en el centro de la creación escénica dándole una formación integral para que pudiera ser un intérprete total, para lo cual introdujo las técnicas japonesas en la

⁶⁵ Copeau, J., 12 marzo 1928, *Le renouvateur de la mise-en-scene. L'art et l'oeuvre d'Adolphe Appia*, París, Comedia

⁶⁶ Sánchez, J. A., op. Cit., pp. 65-66

⁶⁷ Baril, J., op. Cit., pp. 379-383, 387-388

interpretación actoral, al igual que más tarde volverá a hacerlo Brook de manos de Yoshi Oida, y creó los fundamentos para el posterior desarrollo del teatro gestual. Fue el precursor del desbloqueo del actor por medio de una serie de ejercicios adecuados, adelantándose a los planteamientos posteriores de Grotowsky, y revalorizó la Comedia del arte utilizando máscaras, improvisación, sencillez escenográfica y comunicación con el público.⁶⁸

Su método de entrenamiento corporal combinó el método eurítmico de Dalcroze y la gimnasia natural de Hebert por lo que no sólo trabajó el aspecto físico del actor, sino también el movimiento natural, la conciencia espacial, la definición técnica de sus movimientos y las formas de expresión.

Copeau utilizó la Euritmia fue, y al mismo tiempo se vio influenciado por la propuesta de Appia y Craig⁶⁹ de que el actor fuese el creador del espacio mediante el movimiento y la temporalidad rítmica, ósea que la creación debía surgir desde el cuerpo de manera que sus movimientos no se vieran limitados por la creación del espacio, por lo que el actor simplemente debía jugar con el tiempo y el espacio, concepto que enlaza con el posterior “Espacio vacío” de Peter Brook. Su influencia en Dullin, Dáste, Pitöeff y Decroux son obvias, pero incluso también es muy visible su influencia en Jacques Lecoq y a posteriori en Arianne Mnouchkine y su Théâtre du Soleil, cuyas formas de creación guardan paralelismos con el Vieux Colombier. A Copeau se le atribuye la paternidad del teatro gestual y sus enseñanzas sentaron las bases para que Decroux creara su gramática corporal y junto a Barrault desarrollara el mimo clásico y posteriormente el abstracto.

Dentro del contexto del estudio de las acciones corporales y enlazando con la geometría espacial resulta inevitable mencionar la teoría de Rudolf von Laban, quién partiendo del cubo como base para visualizar geométricamente la orientación del cuerpo en el espacio, llegó a la estructura más compleja del icosaedro, que comprendía toda la gama de movimientos humanos, aunque según su criterio solo los saltos acrobáticos y los lanzamientos de piernas permitían

⁶⁸ Mejía, W., op. Cit., p.1

⁶⁹ Sánchez, J. A., *La Escena moderna*, op. Cit., p. 377

llegar o acercarse a las direcciones más altas del mismo.⁷⁰ Al mismo tiempo situó al actor/bailarín en el centro de una esfera imaginaria, la kinesfera.⁷¹

Estableció que las tres dimensiones del espacio: vertical, horizontal y transversal, correspondían respectivamente a la altura, anchura y profundidad, por lo que los gestos podrían dirigirse hacia doce direcciones se obtenían mediante combinaciones duales en las tres dimensiones y determinaban tres planos., que constituían una gama comparable a la musical con doce semitonos, lo que refleja la herencia de las enseñanzas de Dalcroze, de quien fue alumno. Según él la forma del movimiento continuo adoptaba la forma de ocho, sentando una de las bases de la actual danza contemporánea, y los movimientos se caracterizaban según la acción de recoger o dispersar, curiosamente esta acción de recoger en Laban era similar a los movimientos concéntricos de Delsarte.

También estableció una serie de impulsos duales en cada dirección (vertical, horizontal, lateral) procedentes del centro del cuerpo, que poseían sus propias calidades de movimiento, lo que dotó al movimiento de duración, velocidad y ritmo, enriqueciendo la expresión. Consideró la energía (fuerza o peso) esencial para la expresión del gesto, ya que la toma de conciencia del peso permitía vencer la gravedad y variar la calidad del dinamismo del movimiento. Finalmente estableció ocho acciones básicas, cada una de las cuales contenía tres de los seis elementos del movimiento, por lo que la combinación de los tres elementos tomados del espacio, tiempo y energía determinaba una acción.⁷²

Laban fue el creador de la geometría espacial que posteriormente utilizó en el desarrollo de su gramática corporal Ettiene Decroux y que constituye hoy en día una de las bases de la expresión corporal en la formación actoral. Su clasificación en referencia a las calidades de movimiento y las ocho acciones sigue vigente hoy en día.

Dentro del marco de la modelación del cuerpo del actor, la teoría de Gordon Craig sobre la supermarioneta criticó la falta de control físico del cuerpo de los actores, propuso una interpretación actoral más precisa basada en una gestualidad más

⁷⁰ Laban, R., op. Cit., p. 60

⁷¹ Markessinis, A., op. Cit, pp. 19-20

⁷² Baril, J., op. Cit., pp. 397 - 401

dinámica y demandó la necesidad de que el actor aprendiese más técnicas corporales y estructurase su entrenamiento.⁷³

La teoría de Craig influyó en el concepto renovador de deshumanización del actor, el teatro de arte viviente de Appia, en el método de Copeau y en el mimo corporal de Ettiene Decroux, en la geometría corporal de Schlemmer, incluso Stanislavsky sentía admiración por él y le invitó a colaborar en el *Hamlet* de 1912.

Enlazando con el concepto escultórico del cuerpo, el planteamiento de Ettiene Decroux, fue que el mimo corporal no nació de la exigencia técnica, sino de la necesidad teatral de crear un actor que adecuara eficazmente su función de principal creador del teatro, y de esta forma poder paliar su falta de conocimiento anatómico y de conciencia corporal, lo que repercutiría en su instrumento expresivo fundamental, hecho que impedía que el teatro realmente fuese el arte del actor, para lo cual utilizó la máscara como herramienta para llegar a ese nuevo cuerpo ficticio, a través de la organicidad y la precisión corporal y definió una gramática del cuerpo del actor inspirada en G. Craig y J. Copeau para que sirviera como entrenamiento del actor y soporte de estéticas. Por un lado, propuso una poética de representación antinaturalista de la acción humana desde una concepción restringida de la utilización del cuerpo, modelada por el canon clásico y basada en un concepto escultórico del actor. Por otro lado, su gramática define bases pre-expresivas actorales con matices de técnicas asiáticas, lo que otorgaba al actor contemporáneo una verdadera herramienta para explorar el cuerpo escénico como elemento dramático y signo escénico real.⁷⁴

Volviendo al mimo corporal, Jean Louis Barrault junto a Decroux desarrollaron la Ley del contrapeso en relación al sistema de réplica muscular condicionado por el esfuerzo, que le permitía al mimo, a través de su propio cuerpo, crear objetos inexistentes, incluso posteriormente determinaron los distintos estilos, pasando a añadir al ya existente mimo descriptivo y objetivo, la aplicación del mimo subjetivo y abstracto.

Dentro de esta línea expresiva gestual iniciada por Copeau y continuada por Dullin, Decroux y Barrault, se encuentra Jacques Lecoq, cuya pedagogía fundada

⁷³ Sánchez, J. A., *La Escena moderna*, op. Cit., p. 25

⁷⁴ Cuadra, I. de, op. Cit., <http://www.geocities.ws/paginatransversal/teatro/mimo.html> 13:33
01/04 2014

sobre el movimiento y la poesía del cuerpo, renovó la formación del actor ⁷⁵, además de investigar sobre los espacios y la adaptación de la pedagogía del movimiento a la formación de los arquitectos.

Su enseñanza utilizaba como base técnica, la acrobacia dramática y el mimo de acción. La base del trabajo de su escuela se iniciaba con el análisis de los movimientos del cuerpo humano y de la naturaleza de la economía en la ejecución de las acciones físicas. El análisis del cuerpo se iniciaba a partir de tres movimientos naturales: la ondulación, la ondulación inversa y la eclosión que podía ser realizada en expansión o en concentración. Después proponía los tratamientos del ejercicio: ampliación y reducción, equilibrio y respiración, desequilibrio y progresión.⁷⁶

La técnica de los movimientos tenía tres aspectos: la preparación corporal y vocal, la acrobacia dramática y la técnica de los movimientos. La preparación corporal se basaba en la gimnasia dramática, ésta tomaba ejercicios elementales a las cuales les daba un sentido dramático. Abordaba la expresión del actor partiendo del movimiento para llegar a una dimensión dramática y emocional.

El análisis de los movimientos y las actitudes de los animales le permitió crear una gimnasia animal (la flexibilidad de los omoplatos de los grandes felinos o el alargamiento de la columna de los suricata).⁷⁷

Para él, la acrobacia era la base del trabajo corporal, tanto en circo como en teatro, y dedujo que la acrobacia era inherente al ser humano desde su nacimiento y propuso que el actor debía llegar a través del juego acrobático al límite de la expresión dramática, destacando la necesidad de justificar los movimientos acrobáticos a través del drama, privándoles del exhibicionismo fácil que conllevaban, para que no fuesen meros adornos del movimiento escénico, de forma que una emoción, un elemento de transposición interpretativa o el juego escénico podían justificar una determinada acrobacia.

Puso de manifiesto la importancia del dominio técnico de los movimientos acrobáticos para la obtención de un mejor rendimiento escénico además de aportar al actor una mayor libertad de actuación, además propuso como principio

⁷⁵ CNDP, *Jacques Lecoq*, op. Cit., p. 119

⁷⁶ Lecoq, J., op. Cit., pp. 111-116

⁷⁷ Ibid., pp. 103-105

interpretativo de la lucha escénica “la reacción crea la acción”, explicando que el actor que reacciona ante una acción es el que conduce la ilusión.⁷⁸

Siguiendo la línea de Copeau, Charles Dullin intentó desarrollar los propios medios expresivos mediante improvisaciones practicando ejercicios sencillos basados en las sensaciones sensitivas, experimentando antes de expresarlos, de tal forma, que la improvisación se concebía interiormente con la reflexión, el recuerdo y los sentimientos y posteriormente se expresaba corporalmente. Para impedir que la vergüenza reprimiese la libre expresión e inspirándose en los avestruces, utilizó la máscara para tapar el rostro, aumentando la concentración e intensificando el sentimiento, llegando a una expresión corporal más espontánea. Creó muchos ejercicios en base a improvisaciones, juegos con máscaras y ejercicios basados en temas que fueron muy útiles para la preparación del actor, porque estimulaban no sólo su imaginación sino también el desarrollo de las reacciones naturales. Charles Dullin fue alumno de Copeau y Lecoq lo reconoce como su maestro junto con Jean Dáste, el cual se casó con la hija de Copeau, Héléne Dáste.

Cambiando la perspectiva hacia las artes plásticas, Fernand Léger fue un escenógrafo y director de cine que mostró siempre una especial admiración por los acróbatas y por el mundo del circo, incluso criticó al artista divo, lo animó a renovarse mediante la observación de la plasticidad de la vida diaria y lo retó a que fuese capaz de realizar mortales. Expuso que en diez minutos de espectáculo acrobático podían encontrarse muchos más episodios plásticos que en muchas escenas de ballet.⁷⁹ Su ballet mecánico tiene un punto en común con la aspiración de Oskar Schlemmer de crear un teatro mecánico, aunque éste utilizó la geometría de las propias dimensiones corporales en la experimentación sobre las posibilidades geométricas de la interacción entre cuerpo y espacio a través del movimiento.

Schlemmer se inspiró en el trabajo actoral del acróbata y en el uso de objetos reales surgido del juego interpretativo del circo.⁸⁰ Expuso que las técnicas procedentes de la acrobacia y la danza eran necesarias pero no suficientes⁸¹, de forma que la acrobacia posibilitaba una superación parcial de lo corporal pero

⁷⁸ Ibid., p. 109-110

⁷⁹ Leger, F., op. Cit., pp. 113-121.

⁸⁰ Saumell, M, op. Cit., p.176

⁸¹ Brozas, M. P., op. Cit., p. 2

solamente en el ámbito de lo orgánico.⁸² Una de las aspiraciones del teatro de Schlemmer, fue el teatro gimnástico, acrobático y equilibrista, sin embargo expuso que esa tendencia a liberar al hombre de sus limitaciones y a extender su libertad de movimientos más allá de lo natural, había traído como consecuencia la sustitución del organismo por la figura artística mecánica⁸³, es decir que aunque mantiene puntos en común con la supermarioneta de Craig, critica su excesivo mecanicismo.

Dentro de la admiración compartida por las técnicas asiáticas además de Copeau figuraba también Antonin Artaud, que mostraba predilección hacia el actor balinés por su precisa fisicalidad, y fue quién introdujo el concepto de dualidad corporal, que pretendía la disponibilidad total del cuerpo, ya que éste dependía de la conciencia corporal, la cual le permitía al actor hacer el Cuerpo propio⁸⁴. Así mismo era consciente del paralelismo existente entre los esfuerzos de un hombre que trabajaba con su cuerpo y su proceso psíquico, por lo que sabía que un tipo de movimiento concreto podía exteriorizar un tipo concreto de emoción⁸⁵, éste pensamiento refleja su conocimiento del método de las acciones físicas. Por otro lado, su aversión a los literatos le llevo a afirmar que el lenguaje escénico debía ser corporal e ir destinado a los sentidos de forma independiente a la palabra, lo que sustituiría la poesía del lenguaje por una poesía en el espacio⁸⁶.

Dentro de la línea de admiración por el teatro asiático de Copeau y Artaud, encontramos a su más ferviente admirador Peter Brook, quién rindiéndole homenaje formó su propia compañía con el nombre de Teatro de la crueldad.

Los actores de Brook se entrenaban en acrobacia, Tai Chi Chuan, Teatro Noh o Kathakali, aunque para Brook la Escuela de teatro no era un gimnasio donde el actor hace ejercicio físico, ya que el trabajo muscular no desarrolla ningún arte.

En el entrenamiento utilizaba ejercicios basados en la imaginación, la acotación segmentaria del movimiento y la comunicación restringida. También utilizó el collage, el ejercicio de grupo y la expresión de las emociones en colores, así como determinados experimentos biomecánicos de Meyerhold para liberar al actor.

⁸² Schlemmer, O., op. Cit., en Sánchez, J. A. *La Escena Moderna*, op. Cit., p.185

⁸³ Schlemmer, O., op. Cit., en Ceballos, E., op. Cit., p. 242.

⁸⁴ Ruffini, F., op. Cit., p. 138

⁸⁵ Grotowsky, J., op. Cit., p. 175

⁸⁶ Artaud, A., 1990, op. Cit., pp. 4 43

Estos ejercicios no tenían un diseño gimnástico, sino que su propósito era aumentar la resistencia para alcanzar la verdadera expresión.

Brook expone que la acrobacia es un medio para adquirir sensibilidad en zonas inusuales del cuerpo, de forma que el actor mantenga en todo momento el contacto con todo su cuerpo para que cuando se lance sepa dónde se encuentra su cuerpo.

Su actor más emblemático Yoshi Oida, utilizando una serie de ejercicios de entrenamiento zen que buscaban la energía corporal lograba una exploración interior que podía aplicarse al teatro, aunque también utilizaba un ejercicio indicado por Brook con palos de bambú y lo aplicaba creando movimientos nuevos, no repetitivos, variando la velocidad y el ritmo, con objeto de crear un espíritu de equipo para el espectáculo.

Según Oida, el actor necesita un entrenamiento y una técnica disciplinada dirigida a liberar al actor de los automatismos y a ampliar su creatividad, pero expuso que existía un peligro con el entrenamiento técnico: Se podía llegar a ser un esclavo de ella, por ello una técnica que formase parte del entrenamiento de un actor no debería ser visible en su interpretación, a menos que se hiciese con intención en un momento específico. El entrenamiento técnico se debía realizar para eliminar hábitos personales y hacer las acciones más claras y “sencillas”.

Para Oida es imprescindible durante el trabajo imaginar que uno está actuando ante un público, ya que de esta forma mejora la calidad del entrenamiento y expuso que el actor debía revisar su cuerpo y estirarlo durante veinte minutos al levantarse, de forma que estuviese más flexible y despierto, y cuando las articulaciones y los músculos se aflojasen debía revisar el interior del cuerpo. Según su propia experiencia la gente que hace más trabajo físico de manera regular tiene una presencia más sólida en el escenario. Para aumentar esa energía, es bueno que el cóccix sobresalga un poco, justo en la base de la columna de acuerdo con la técnica del teatro Noh.

Otra admiradora del teatro asiático es Ariane Mnouchkine, directora del Théâtre du Soleil, cuya estética teatral está influenciada por Copeau, Dullin, Pitoeff, cuya consideración hacia la acrobacia dramática viene asociada a su interés por la Commedia dell'arte, y queda perfectamente reflejada en muchas situaciones de sus espectáculos y películas.

VI.5. Verificación de hipótesis

Se aceptan como válidas las dos hipótesis:

1. *La acrobacia escénica tuvo en su origen un carácter ritual, funerario, religioso u oracular y a lo largo de su evolución histórica ha estado fusionada con la danza o supeditada a ella en gran parte de las culturas mediterráneas y europeas.*
2. *La acrobacia dramática ha constituido un recurso imprescindible para los profesionales de la escena desde sus orígenes, así como un medio para la formación y el entrenamiento actoral en las escuelas teatrales desde principios del siglo XX hasta la actualidad.*

VI. 6. Conclusiones finales

1. El modelo teórico para la investigación sobre la acrobacia dramática y el entrenamiento actoral se basa en el evolucionismo, el funcionalismo, el materialismo cultural y la antropología simbólica.

2. Los conceptos de Acrobacia, acrobacia dramática y entrenamiento actoral son:

Acrobacia:

La acrobacia consiste en una serie de movimientos espectaculares, dinámicos o de equilibrio, controlados a través de referencias propioceptivas que se caracterizan por su rotación aérea sobre los tres ejes y/o por una fase de inversión corporal que conlleva cierto riesgo y una relación inhabitual con la gravedad.

La acrobacia dramática:

La acrobacia dramática sintetiza y entrena la simultaneidad de la partitura física, expresiva y emocional, permitiendo al actor superar los obstáculos corporales a través de la integración orgánica de estos movimientos que le facultan para representar una realidad verdadera en escena. Esta organicidad le hace corporeizar las construcciones físicas de sus personajes de forma tal que el movimiento acrobático se crea de forma espontánea, y provoca que mediante este juego acrobático el actor llegue al límite de la expresión dramática.

El entrenamiento actoral:

El entrenamiento desarrolla una conciencia separada de los instrumentos creativos del actor y no necesariamente vinculada a la expresividad performativa, que conecta al actor con la capacidad de generar su presencia escénica y su estado creativo, desarrolla la concentración, consigue que el actor se comprometa con su partitura gestual y se implique desde un nivel más profundo y menos egonístico de su personalidad, lo que repercute en una mejor comunicación con el público.

Así pues el training, educa una capacidad de respuesta pico-física y propone tanto la preparación física como el crecimiento personal del actor, a la vez que la adquisición de una inteligencia física.

3. *La lógica de la evolución histórica de la acrobacia reside en que:*

- La función cultural de la acrobacia satisfacía las necesidades individuales del acróbata: supervivencia, libertad o profesionalización.
- Las formas acrobáticas evolucionaban al ritmo evolutivo de la sociedad.
- El profesionalismo de la acrobacia desde sus orígenes rituales hasta nuestros días, ha ido adaptando e incorporando nuevas técnicas dependiendo de las necesidades culturales.

4. *La dimensión simbólica y antropológica que condicione la práctica acrobática en la antigüedad se basa en que:*

- la acrobacia se generó en diferentes culturas de la antigüedad, bien simultáneamente o en diferentes épocas.
- La lógica simbólica de la acrobacia nos remite a lo sobrehumano, a los estados psicoextáticos y a la identificación con las divinidades, al mundo onírico, a las trayectorias de ascensión y caída, a la libertad del vuelo y a la reversión social.
- la lógica simbólica de la acrobacia se establece en función de la trayectoria principal de la rotación del cuerpo. El sentido de la acción funciona a través de un bilateralismo. La metáfora del salto mortal implica la noción de ciclo, el movimiento acaba donde nace, es en sí mismo una metáfora vital.
- La acrobacia ubica al hombre en un contexto imaginario a través de una ruptura perceptiva en el que las posibilidades corporales se multiplican debido a la flotabilidad. Esta ruptura se convierte en social debido a que el plano de visión de la posición invertida cuestiona la realidad cotidiana y plantea un mundo al revés.

5. *Las formas de transmisión de las técnicas de los antiguos acróbatas y de las metodologías del aprendizaje técnico y de los actores del siglo XX han sido:*

Las tres teorías sobre las formas de transmisión del saber acrobático son:

- La transmisión dentro de un marco profesional, bien dentro de una jerarquía sacerdotal o secular, bien dentro de un gremio artístico.
- La selección o predestinación: que los acróbatas se dedicasen a esta actividad de forma predestinada o se utilizasen procedimientos de selección desde edades tempranas.
- La vía hereditaria de transmisión del conocimiento.

Los actores transmitían su saber sobre la acrobacia y el entrenamiento actoral mediante técnicas de enseñanza de instrucción directa utilizando una metodología de aprendizaje con error basada en la imitación de modelos ideales de ejecución a través de demostraciones, y una vez integrados los movimientos pasaban a una segunda fase en la cual utilizaban la enseñanza mediante la búsqueda como método de investigación personal, perfeccionamiento y creación de nuevas partituras de movimiento.

6. *Las similitudes y diferencias entre la práctica acrobática antigua y la moderna son:*

- La acrobacia aparece en muchos casos fusionada con la danza a lo largo de su evolución histórica
- Los acróbatas del circo romano y los del circo moderno utilizaron los intermedios de las carreras de carros y de los números de acrobacia ecuestre respectivamente para actuar y su función era entretener al público, de la misma forma que hoy en día las animadoras utilizan las coreografías acrobáticas en los intermedios de los partidos de baloncesto.
- La existencia de funámbulos y bailarines de cuerda a lo largo de toda la historia.
- Diversos saltos de la tauromaquia Cretense también llamados taurocatapsias son realizados actualmente en las plazas de toros españolas por los recortadores.

- Determinados ejercicios de los metabates y desultores en Grecia y Roma tenían similitudes con las acrobacias ecuestres del circo moderno.
- La red de seguridad impuesta por Marco Aurelio a los funámbulos más tarde fue utilizada por los trapezistas del circo moderno y el nuevo circo.
- La acrobacia ha sido ejecutada siempre por profesionales a lo largo de su evolución histórica.
- La acrobacia ha sufrido períodos de prohibiciones impuestos por la Iglesia o el Estado desde la decadencia del imperio romano hasta nuestros días.
- La acrobacia ha estado patrocinada y servía al poder político o religioso desde la antigüedad hasta el siglo XVIII.
- En la antigüedad las acrobacias tenían un carácter ritual y en la actualidad carecen de éste, y se enmarcan dentro de un espectáculo visual o constituyen actividades deportivas o de ocio.
- A lo largo de la evolución histórica la mayoría de las acrobacias en altura provocaban numerosos accidentes mortales y en la actualidad la seguridad es un factor imprescindible.
- En la actualidad el valor de seguir viviendo es superior al de ser capaz de morir.

7. El entrenamiento actoral en Europa durante el siglo XX se diversificó en dos líneas metodológicas diferentes:

- *La línea metodológica de los países del Este Europeo derivada de los dos métodos de Stanislavsky:* el Sistema psicologista transmitido por Bolelawsky y el propio Stanislavsky a EE.UU., y el Método de las acciones físicas, desarrollado por Meyerhold y Chejov y compartido con Zavadski, que fue transmitido respectivamente a Foregger, Zinder y Grotowsky, el cual lo investigó y compartió con Barba, Staniewsky y su heredero Richards.
- *La línea metodológica Centroeuropea derivada de las técnicas gestuales asiáticas de Copeau, la Eurytmia de Dalcroze, la obra total de arte viviente de Appia y la teoría de la supermarioneta de Craig:* las cuales influenciaron a Laban y Schlemmer, fueron desarrolladas por Artaud, Dullin, Decroux y Barrault, investigadas por Lecoq y Brook, y heredadas por Mnouchkine y Oida.

8. Las funciones de la acrobacia dentro del entrenamiento actoral son:

La acrobacia mejora la decisión, la agilidad y la eficiencia escénica, ayuda al actor a moverse más libremente y con mayor expresividad y dota al movimiento escénico de una gran plasticidad.

Transmite un completo dominio del cuerpo, lo que le aporta al actor una mayor libertad de actuación, le crea una mayor sensibilidad y un contacto permanente con el propio cuerpo lo que revierte en una mayor conciencia corporal y espacial que lo libera del espacio y de la gravedad, le ayuda a vencer el miedo, y le transmite seguridad, por lo que adquiere una verdadera confianza corporal.

Su práctica desarrolla una presencia total, que le hace engendrar un cuerpo decidido, sus movimientos pueden transformarse y adaptarse a un personaje para mejorar la actuación siempre justificados por el drama, el juego escénico o la emoción, la aplicación de ayudas durante su práctica refuerza la cooperación y además se puede utilizar para descubrir resonadores más profundos.

9. El modelo del training corporal del actor es:

El training se debe estructurar en frases de iconogramas de movimiento que se sustentarán conjugando, mediante enlaces fluidos, posiciones preacrobáticas y equilibrios y movimientos acrobáticos, los cuales se combinarán a través de contraimpulsos con objeto de mejorar la agilidad y la conciencia corporal y espacial. Los dinamorritmos y las calidades de movimiento se sucederán guiados por el ritmo interno y la variación de la acentuación del movimiento creando una composición de formas extra-cotidianas que situarán al cuerpo del actor en un nivel preexpresivo que generará una presencia escénica, la cual transmitirá una percepción diferente del espacio-tiempo, al mismo tiempo que permitirá proyectar en el espectador sus resonancias internas mediante su imagen dinámica, de forma que cada movimiento tendrá su propio significado.

10. Las aplicaciones reales de la investigación al marco pedagógico y al de la producción escénica son:

- Una unidad didáctica sobre Historia de la acrobacia
- Una asignatura optativa sobre acrobacia y entrenamiento actoral.
- Una producción escénica sobre la historia de la acrobacia: *Acrostory*

Capítulo VII. NUEVAS LÍNEAS DE INVESTIGACIÓN

El estudio realizado aunque contempla una naturaleza histórica plantea nuevas líneas de investigación tanto históricas, como cualitativas y cuantitativas relacionadas con el entrenamiento actoral y el aprendizaje acrobático.

VII.1. Nuevas líneas de investigación histórica

El estudio se ha acotado en lo concerniente a la evolución histórica de la acrobacia escénica en la cultura oriental y el entrenamiento en las Escuelas Teatrales orientales, por lo que sería productivo e interesante iniciar líneas de investigación que analizasen ambos contextos históricos. Así pues se propone una primera línea de investigación sobre la evolución histórica de la acrobacia escénica en la cultura oriental, una segunda línea que trataría sobre la evolución histórica de la formación y el entrenamiento actoral en las Escuelas teatrales orientales y una tercera línea sobre las transferencias en la evolución histórica entre el Kyogen, la Comedia del Arte y la Ópera de Beijing.

VI.1.1. Evolución histórica de la acrobacia escénica en las culturas orientales

Al iniciar el estudio se investigó sobre la evolución histórica de la acrobacia escénica en la cultura oriental, incluso se ha incluido un apartado sobre la Ópera de Beijing en el Capítulo III, pero ante la extensión de la información y la sobredimensión que iba a adoptar el estudio, se renunció a continuar esta línea de investigación y la lógica operativa hizo que la investigación se ciñese a la cultura Mediterránea y Europea.

Debido a su magnitud, constituiría un interesantísimo estudio realizar una investigación sobre la evolución histórica de la acrobacia escénica en la cultura oriental, que conllevaría un importante trabajo de traducción al español, en

especial del tratado de acrobacia “*Chinese Acrobatics through the Ages (Traditional Chinese Arts and Culture)*” de Madame Fu-Qifeng y del libro “*La danza y leyendas de la China*” de Marcel Granet.

En este estudio se podría analizar el origen, nacimiento y la evolución histórica de la acrobacia en las antiguas civilizaciones orientales, realizando una revisión bibliográfica de las leyendas sobre el origen de la acrobacia en China, y su evolución histórica hasta la actualidad, analizando desde su espectáculo de los 100 números y las evoluciones de sus troupes acrobáticas, la ópera y el teatro acrobático de Pekín y el circo chino actual, para pasar a abordar otros países como Japón, en el cual se podrían analizar formas de la acrobacia escénica como la danza de las arañas, así como la evolución de otras artes escénicas antiguas como el Sangaku, que incluía ejercicios de habilidad, destreza y acrobacia, y que fueron precursoras de formas teatrales actuales como el teatro Noh o de las representaciones de luchas guerreras del kabuki y el Kyogen., sin olvidar el estudio del circo japonés.

Posteriormente se podrían investigar otros países del sudeste asiático como la India, Vietnam y Korea.

La evolución histórica de la acrobacia oriental forma parte de la historia del teatro, el conocimiento del origen y la evolución de la acrobacia en las artes escénicas orientales mostraría la vinculación de este arte corporal milenario con la historia del arte escénico y del teatro oriental.

VI.1.2. Evolución histórica de la formación y el entrenamiento actoral en las Escuelas teatrales orientales.

Es significativo señalar que la palabra y el concepto de Maestro fue importada de la cultura oriental en las escuelas teatrales Occidentales, hecho que señala el origen del entrenamiento actoral. Las Artes escénicas orientales tienen una tradición ancestral, y el análisis de las formas dramáticas tales como el Gigaku, Bugaku y en especial el Sangaku, que incluían ejercicios de habilidad, destreza y acrobacia resultaría de interés para el colectivo teatral, ya que son Artes escénicas medievales anteriores al siglo XIV.

Esta nueva línea de investigación podría analizar la evolución de estas artes escénicas antiguas hacia otras como el Sarugaku y el Dengaku que formaron las raíces de los estilos de teatro del Noh y el Kyogen en el siglo XIV.

Sería interesante analizar las actuales artes folklóricas japonesas donde todavía se representan formas dramáticas antiguas como el Bugaku, Dengaku y el Ennen.

El análisis del entrenamiento actoral del teatro Noh y el teatro cómico Kyogen , que incluye técnicas acrobáticas, y del kabuki revisaría las formas actuales del teatro clásico japonés junto con el teatro de marionetas Bunraku.

El análisis de la evolución del entrenamiento actoral desde las formas antiguas del teatro en China, pasando por la especificidad del entrenamiento actoral de los actores de la Ópera de Beijing desde mediados del siglo XIX hasta la actualidad, así como los entrenamientos del teatro acrobático de Pekín enriquecería así mismo este estudio.

En el estudio se han barajado nombres de maestros orientales actuales como Yoshi Oida y Tadashi Suzuki, los cuales se han introducido en la cultura occidental, pero existen otros muchos maestros, cuyas metodologías de entrenamiento actoral son dignas de ser investigadas.

VI.1.3. Transferencias a lo largo de la evolución histórica del teatro entre la Comedia del Arte, el Kyogen y la Ópera de Beijing

Sería interesante iniciar una línea de investigación que analizara las similitudes, las transferencias y los nexos de unión en la evolución histórica del Kyogen y la Comedia del arte por un lado, ya que al parecer existen muchos paralelismos entre estos géneros teatrales, entre ellos la aplicación de técnicas acrobáticas en sus puestas en escena y además el hecho de que ambas se situaban en los extremos de la Ruta de la seda, lo que posibilita la existencia de estas transferencias.¹

Por otro lado se observan similitudes entre la estructura, la comicidad y la riqueza acrobática utilizada en la Comedia del Arte y la Ópera de Beijing, y al asistir a un espectáculo en directo en Beijing uno no puede dejar de pensar en ciertos

¹ Al respecto ver Mangolini, Fabio, 2008, *Comedia del Arte y Kyogen: dos teatros a los extremos de la Ruta de la seda* en “*Cuerpos en escena*”, Madrid, Fundamentos, pp. 67-77

Capítulo VII: *Nuevas líneas de investigación*

momentos de la representación : “*!Pero si esto es Comedia del Arte...!*”, por lo que sería muy interesante encontrar los nexos de unión y transferencia entre estas dos formas teatrales, aunque eso sí, se debe tener en cuenta a priori la diferencia cronológica entre ambas, ya que la Comedia del Arte surgió en el siglo XVI y la ópera de Beijing a mediados del siglo XVIII.

VII.2. Nuevas líneas de investigación cualitativas

A continuación se exponen dos posibles líneas de investigación cualitativas relacionadas con el entrenamiento actoral: La primera consistiría en realizar un estudio etnográfico sobre el entrenamiento de un actor o una compañía de teatro durante un período determinado, y la segunda línea de investigación consistiría en un estudio etnográfico comparativo sobre el entrenamiento actoral de un actor o una compañía de teatro en diferentes culturas.

VII.2.1. Estudio etnográfico sobre el entrenamiento de un actor o una compañía de teatro durante un período determinado.

La realidad del entrenamiento actoral actual quedaría perfectamente reflejada a través del seguimiento diario de las actividades relacionadas con el entrenamiento y la actuación de un actor o una compañía teatral. Se podrían analizar la metodología y las sesiones de entrenamiento, el aprendizaje de la expresividad corporal, la relación entre el elenco, las diferentes fases de un proceso de montaje incluso se podría hacer el seguimiento de la creación de escenografías e indumentaria, y de los días de representación para describir íntegramente la vida de un actor o una compañía teatral durante un período de tiempo determinado.

VII.2.2. Estudio etnográfico comparativo sobre el entrenamiento actoral de un actor o una compañía de teatro en diferentes culturas.

Siguiendo la línea de investigación de las culturas orientales, sería interesante realizar estudios etnográficos en relación a las metodologías de diferentes escuelas teatrales actuales en diferentes culturas, una oriental y otra occidental, para comparar los diferentes efectos de las diferentes metodologías y filosofías de entrenamiento sobre los actores. La comparativa entre el entrenamiento actoral y acrobático en un país de cultura oriental y uno occidental podría aportar datos complementarios enriquecedores para ambas culturas.

VII.3. Nuevas líneas de investigación cuantitativas

A continuación se exponen seis posibles nuevas líneas de investigación que requerirían de estudios cuantitativos, que se podrían realizar en relación a las áreas del aprendizaje acrobático, el entrenamiento y la interpretación actoral:

La primera línea de investigación trataría de analizar los niveles de ansiedad en la interpretación actoral: Antes, durante y después de la actuación y localizaría los mecanismos de control de la ansiedad más adecuados para la actuación, la segunda analizaría las transferencias del aprendizaje acrobático hacia el incremento de los niveles de autoconfianza y autoestima, la tercera propondría un análisis comparativo sobre la disminución del riesgo de lesión en el aprendizaje acrobático a través de la idoneidad de la ayuda, la cuarta plantearía un estudio comparativo sobre las estrategias en la práctica del aprendizaje acrobático, la quinta intentaría establecer las transferencias de la reproducción iconográfica de secuencias de movimiento hacia el aprendizaje de habilidades acrobática y la sexta intentaría analizar las transferencias transversales de la lucha escénica en el área de Educación Física en los diferentes niveles educativos.

VII.3.1. Detección de niveles de ansiedad en la interpretación actoral: Antes, durante y después de la actuación. Mecanismos de control de la ansiedad para la actuación.

Esta investigación trataría de detectar los estados de ansiedad antes de salir al escenario, al actuar y después de finalizar la actuación y analizaría el proceso de entrenamiento pico-físico para el control de la ansiedad.

La detección de estados de ansiedad a través del análisis de la saliva o de la medición de la frecuencia cardíaca a través de pulsómetros y la aplicación de medios de control de la ansiedad puede llevar a extraer interesantes conclusiones sobre el rendimiento escénico durante la representación de una obra.

VII.3.2. Medición de la transferencia del aprendizaje acrobático hacia el incremento de los niveles de autoconfianza y autoestima.

Es un hecho aun no investigado ni demostrado pero observable a través de las reacciones del alumnado, que el aprendizaje acrobático produce un incremento de la autoestima y la autoconfianza de los alumnos o practicantes.

Los métodos de medición de esta posible investigación podrían basarse en la medición de niveles de dopamina, ya que los niveles de endorfina no se pueden realizar mediante análisis de sangre, y la recogida de datos de la investigación podría completarse ajustándose a cuestionarios y entrevistas.

VII.3.3. La disminución del riesgo de lesión en el aprendizaje acrobático.

La categorización de las ayudas en manipulación, ayuda y vigilancia denota diferentes niveles de seguridad en la evolución del aprendizaje acrobático dependiendo del ejercicio que se realice y el nivel de aprendizaje del ejecutante. Sería interesante demostrar que el aprendizaje acrobático con ayudas capacita a todo el alumnado o grupo de entrenamiento y elimina el riesgo de lesión.

Incluso se podría indagar un poco más, si se tratara de analizar la actuación del docente o entrenador en la aplicación de las ayudas con objeto de extraer conclusiones sobre la necesidad de intervención del docente o entrenador en la aplicación de al menos una de las ayudas en el aprendizaje de habilidades acrobáticas con vuelo.

Para dar viabilidad a este estudio, se requeriría un tratamiento estadístico en el cual se analizaran dos grupos de muestreo. En uno de ellos se trabajaría con una metodología en la cual el docente intervendría al menos en una de las ayudas al ejecutar las habilidades con vuelo, y en el otro grupo actuarían de ayuda los propios alumnos y el profesor sería observador o vigilante.

VII.3.4. Estudio comparativo sobre estrategias de aprendizaje en acrobacia

Esta línea de investigación trataría de establecer la idoneidad de la estrategia en la práctica en el aprendizaje acrobático. Según la opinión de algunos autores, la aproximación al aprendizaje de habilidades gimnásticas a través de formas de ejecución globales, propias de los programas pedagógicos, puede promover la aparición de ansiedad, y junto a las evidencias científicas que demuestran el efecto interferidor de la ansiedad sobre los distintos mecanismos reconocidos durante el procesamiento de la información que subyace a todo proceso de aprendizaje ², pone en tela de juicio la mayor idoneidad de esta modalidad frente la tradicionalmente utilizada basada en una estrategia en la práctica analítica. Este estudio establecería la mejor adecuación para la estrategia en la práctica en relación a las progresiones técnicas versus los programas pedagógicos.

A priori parece que la estrategia analítica en la práctica obtiene mejores resultados que la global en la iniciación técnica de los movimientos acrobáticos, y para demostrarlo, la investigación se llevaría a cabo realizando un seguimiento y analizando el proceso de aprendizaje de dos grupos de muestreo, uno que utilizaría la estrategia global de los programas pedagógicos y otro grupo que a utilizaría una estrategia en la práctica analítica basada en las progresiones técnicas.

² Ariza Vargas, Leopoldo, 2002, *Efecto diferencial de la aplicación de dos estrategias en la práctica sobre los niveles de ansiedad-Estado y aprendizaje en habilidades gimnásticas*. Granada. Universidad de Granada.

VII.3.5. Transferencias de la reproducción iconográfica de secuencias de movimiento al aprendizaje acrobático

Se plantea una línea de investigación comparativa sobre las posibles transferencias de la reproducción gráfica de las fases de un movimiento hacia la creación mental de iconogramas de movimiento lo que supuestamente influiría positivamente en el proceso de aprendizaje obteniendo mejoras en las ejecuciones técnicas.

Se establecerían dos grupos de muestreo, de los cuales un grupo realizaría dibujos secuenciales del movimiento durante el proceso de aprendizaje y el otro grupo realizaría idénticas sesiones de aprendizaje pero no realizaría las representaciones gráficas de la dinámica de los movimientos.

VII.3.6. La lucha escénica y sus transferencias transversales al área de Educación Física en los diferentes niveles educativos.

La lucha escénica o combate escénico podría constituir una unidad didáctica muy adecuada para la formación del alumnado de los diferentes niveles de enseñanza.

La identificación con la situación del conflicto crea un efecto motivante, al constituir una vivencia real de las acciones escénicas, aunque no de la intención real del desenlace del conflicto. La comprensión de sus principios y su carácter técnico, artístico y creativo puede estructurar bases formativas en lo relativo a la educación para la paz, por el efecto de sublimación de la violencia que conlleva.

Se podría investigar sus transferencias sobre competencias transversales y sobre aspectos de la convivencia dentro del marco escolar como la resolución de conflictos, la autoestima y la erradicación del acoso escolar.

VII. 4. Aplicaciones reales y publicaciones del estudio

Esta tesis doctoral ha sido muy productiva a nivel pedagógico, ya que las posibles aplicaciones del estudio se han hecho realidad y en la actualidad se imparte una unidad didáctica sobre la historia de la acrobacia. Por otro lado en el año 2010 se realizó la producción, puesta en escena y grabación de un espectáculo de carácter didáctico sobre la historia de la acrobacia escénica denominado *Acrostory*, que sirve actualmente de soporte visual para la unidad didáctica antes mencionada, y en otro orden de cosas, se ha creado una asignatura optativa denominada Acrobacia y entrenamiento actoral en este curso académico 2014/2015.

Además de estas aplicaciones, se pretende realizar una serie de publicaciones posteriores a la lectura de esta tesis doctoral, dirigidas al alumnado y profesorado de enseñanzas superiores.

Por un lado se pretende realizar una publicación titulada *Las danzas acrobáticas en la antigüedad*, que puede dar pie a una posterior comunicación en algún congreso

Por otro lado se intentará publicar un artículo en una revista de investigación sobre la *Evolución histórica de la acrobacia escénica*.

También es intención del autor realizar otra publicación en una revista de investigación teatral sobre *La evolución histórica de la acrobacia dramática en la formación y el entrenamiento actoral*.

Por último se pretende publicar un libro titulado *Acrobacia dramática y entrenamiento actoral* dirigido al alumnado y profesorado de Arte dramático.

Umberto Eco: “*hay una satisfacción deportiva en dar caza a un texto que no se encuentra*”³

M. García Ferrando: “*Conocer significa seleccionar y por tanto omitir.*”⁴

³ Eco, U., 2003, *Cómo se hace una tesis doctoral*, Barcelona, Gedisa, p. 232

⁴ García Ferrando, M., 1990, *Aspectos sociales del Deporte, una reflexión sociológica*, Madrid, Alianza, p. 17

REFERENCIAS BIBLIOGRAFICAS

Alemaný, Enrique 1964, *Tratado de equilibrios gimnásticos de aplicación en la gimnasia deportiva, ornamental y circense*, Barcelona, Síntesis.

Allen Suddeth. J., 1996, *Fight directing for the theatre*, Portsmouth, Heineman, Library of Congress.

Álvarez del Palacio, Eduardo, 1996, *Cristobal Méndez. Libro del ejercicio corporal y de sus provechos*. León, Universidad de León.

Álvarez de Toledo, Juan, 2009, *Influencias y posibles transferencias de las habilidades acrobáticas a las capacidades básicas y coordinativas. La evaluación de las habilidades acrobáticas*, Proyecto de investigación DEA, Universidad de Málaga, Málaga.

Angelini, Franca, 1988, *Teatro e spettacolo nel primo novecento*. Roma Bari.

Aquesolo, J. A, Beyer, E, 1992, *Diccionario de las Ciencias del deporte*, Málaga, Unisport.

Amiard-Chevrel, Claudine, 1983, *Du cirque au theater*, Lausanne, L'Age d'Homme.

Appia, Adolphe, 1921, *L'oeuvre d'art vivant*, Ginebra y París, Atar.

Apréa, Luca, *La dramaturgia del actor en la interpretación desde el movimiento* en Garré, S., Pascual, I., *Cuerpos en escena*, Madrid, fundamentos, pp. 39-45.

Araque, C., 2009, *El entrenamiento como base de la formación actoral*, Bogotá, Universidad Distrital Francisco José de Caldas, Revista Calle 14 vol. 3, número 3 julio - diciembre de 2009, pp. 114-121.

Artaud, A., 1990, *El teatro y su doble*, Barcelona, Edhasa.

Artaud, A., 1968, *Un'atletica affettiva*, en *Il teatro e suo doppio*. Torino, Ed. Einaudi.

Aslan, Odette, 1979, *El actor en el siglo XX*, Barcelona, Gustavo Gili.

Bachelard, G., 1943, *L'air et les songes. Essai sur l'imagination du mouvement*. Paris, J. Corti.

Barba, Eugenio, 1988, *Training: de "aprender" a "aprender a aprender"*. *El mito de la técnica* en Barba E. - Salvaresé N., 1988, *Anatomía del actor Diccionario de antropología teatral*, México D.F., Escenología, pp. 217-219.

- Barba E., Salvarese N., 1992, *La Canoa de papel*, México D.F., Escenología.
- Barba, E., 1998, *Teatro: soledad, oficio y rebeldía*, México D.F., Escenología.
- Baril, J. 1987, *La danza moderna*, Barcelona, Paidós.
- Barrault, Jean Louis, 1975, *Mi vida en el teatro*, Madrid, Fundamentos.
- Barrault, Jean Louis, 1951, *Reflections on the theatre*, London, Rockliff.
- Blanchard, K., Cheska, A., 1986, *Antropología del deporte*, Barcelona. Ed. Bellaterra.
- Betancor, M. A., Vilanou, C., 1995, *Historia de la educación física y el deporte a través de los textos*, Barcelona, PPU, S.A.
- Benedetti, Jean, 1982, *Stanislawsky; An introducción*, New York, Theatre Arts Books.
- Brabandere, A. de, 1999, *Jan Fabre*, Kritisch Theater Lexicon, Vlaams Theater Institut.
- Braun, E. 1995, *Meyerhold a revolution in theatre*, Wallington, Surrey, U.K. Methuen Drama.
- Brook, Peter, 2000 (7ª Ed.), *El espacio vacío*, Barcelona, Península.
- Brook, Peter. 1991, *Le diable ces ´t lennui*. Arles. Actes su papier.
- Brozas, M. P. y Vicente, M., 1999, *Actividades acrobáticas grupales y creatividad*, Madrid. Gymnos.
- Brozas, M. P., 2004, *Fundamentos de las actividades gimnásticas y acrobáticas*. León, Universidad de León.
- Brozas, M. P. 2003, *La Expresión corporal en el Teatro Europeo del siglo XX*, Ciudad Real, Ñaque.
- Bowlt, John, *Rusia. El constructivismo en el teatro en El teatro de los pintores*, Museo Nacional, Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, Aldeasa. 219-233.
- Bolelawsky, Richard, 1989, *La formación del actor. Las seis primeras lecciones*, Madrid, García Verdugo.
- Bolelawsky, Richard, 2005, *La formación del actor. Las seis primeras lecciones*, Madrid, La avispa, Teoría y técnica teatral.
- Bonilla, Luis, 1964, *La danza en el mito y en la historia vol I*, Madrid, Biblioteca Nueva.

Callois, Roger, 1958. *Los juegos y los hombres: la máscara y el vértigo*, México D. F., Fondo de cultura económico.

Calmels, Daniel, 2001, *El libro de los pies. Memoriales de un cuerpo fragmentado*, Buenos Aires, Biblos.

Campomanes, Joaquín, 2008 *La codificación del trabajo del actor*, en Garré, S., Pascual, I., 2008 “*Cuerpos en escena*”, Madrid, Fundamentos, pp. 105-109.

Canto Ortiz, J. M., 1994, *Psicología social e influencia. Estrategias del poder y procesos de cambio*, Málaga, Ed. Algibe.

Carnicke, S. M., 1998, *Stanislavsky in Focus*. Amsterdam, Harwood.

Carnicke, S. M., 1993, *Stanislavsky uncensored and Unabridged*, The Drama Review.

Caro, R., 1626, (Biblioteca colombina Sevilla), 1978, *Días geniales o lúdricos* Madrid, Espasa-Calpe.

Castronuovo, J. *Creadores de la pantomima moderna* en Garré, S. – Pascual, I. *Cuerpos en escena*, Madrid, Fundamentos, pp. 61-66.

Ceballos, E., 1992, *Principios de dirección escénica*, México, Escenología.

Chevalier J. y. Gheerbrant A., 5ª edición, 1995, *Diccionario de los símbolos*, Barcelona, Ed. Jupiter, Libergraf S. L.

Chejov, Michael, 1993, *Al actor, Sobre la técnica de actuación*, Quetzal, Buenos Aires.

Chejov, Michael, 1999, *Sobre la técnica de actuación*, Barcelona, Alba.

Chejov, Michael, 2000, *Lessons for teachers of his acting technique*, Ottawa, Downhouse.

Chengbei, Xu, 2003, *Opera de Beijing*, Beijing, China intercontinental Press.

Chartier y Vigarello, 1982. *Las trayectorias del deporte: Prácticas y espectáculo*, Apunts d'educació física y medicina sportiva, pp. 289-305.

Certeau, M. de, 1980, *L'Invention du Quotidien*. Vol. 1, Arts de Faire, Union générale d'éditions.

Ciret, Yan, 1998, *Théâtre, La tentation du cirque. À travers le cristal forain* en CNPD, 1998, *Théâtre Aujourd'hui* nº 7, *Le cirque contemporain, La piste et la Scène*, France, CNPD, pp. 107-116.

CNPD, Théâtre Aujourd'hui n° 7, 1998, *Le cirque contemporain, La piste et la Scène*, France, CNPD.

Copeau, Jacques, 1928, *Le renovateur de la mise en scene. L'art et l'ouvre d'Adolphe Appia*, París, Comedia.

Copeau Jacques, 1988, *Il luogo del teatro*. Firenze, Ed. La casa Usher.

Cruciani, F., 2005, *Lo spazio del teatro*, Roma Bari, Laterza.

Damase, Jacques. 1960. *Les Folies du Music-Hall*, Paris, Ed. Spectacles.

De Blas, X. y Mateu, M., 2000, *El circo y la expresión corporal*, VI Jornadas Provinciales de Educación Física, Calatayud, Centro de Profesores y de Recursos de Calatayud.

Decroux É., 2003, *Mime corporel*, St. Jean de Vedas, Montpellier, Entretemps Ed.

Deonna, W., 2005, *Il simbolismo dell'acrobazia antica*, Milano, Medusa.

Dennis, A., 1995, *The Articulate body*, New York, Drama Book Publishers.

Depping, G, 1871, *Merveilles de la forcé et de l'adresse*, Paris, Hachette.

Diem, K. 1966, *Historia de los deportes Vol. I.*, Barcelona, Luis de Caralt, Ed.

Douglas, M., 1970, *Natural Symbols: Explorations in Cosmology*, London, B & R.

Dubatti, J. 2008, *Historia del actor: de la escena clásica al presente*, Buenos Aires, Colihue.

Dufrêne, Thierry, 1997, *Acrobate mime parfait, l'artiste en figure libre*. Museos de la Ville de Paris, 4.

Dullin. Charles, 1969, *Ce sont les dieux qu'il nous faut*, Paris.

Dullin, Charles, 1946, *Souvenir et notes de travail d'un acteur*, Paris, Odette Lieutier.

Duncan I., 1977, *Mi vida*, Madrid, Tribuna feminista, Ed. Debate.

Duran, Fray Diego, 1867, 1ª Ed. 1995. *Historia de las Indias de Nueva España e islas de Tierra Firme*, México D.F. Consejo nacional para la cultura y el Arte, Dirección General de publicaciones.

Eco, Umberto, 2003, *Cómo se hace una tesis doctoral*, Barcelona, Gedisa.

Eines, Jorge, 1985, *Alegato en favor del actor*, Madrid, Ed. Fundamentos.

Enmanuel, M., 1985, *Essai sur l'orchestrique grecque. Étude de ses mouvements à partir des documents figurés*. Paris, Hachette.

Estapé, E., 2002, *La Acrobacia en gimnasia artística*. Zaragoza Ed. Inde.

Estapé E. y López-Grande, M., 1999, *Las habilidades gimnásticas y acrobáticas en el medio educativo*. Ed. Inde.

Evans, Mark, 2009, *Movement Training for the Modern Actor*, New York, Routledge.

Evreinov, Nikolai Nikolaievich, 1946, *Le théâtre en Russie Soviétique*, París, Les publications Techniques et Artistiques.

Faccioli E., 2007, *Nikolaj Michajlovic Foregger (1892-1939) Dal simbolismo al realismo socialista*, Roma, Bulzoni.

Fava, A., 2007, *La máscara cómica en la Commedia dell'Arte*, R. Emilia, Italia, Arscomica.

Feral, Josette, *¿Dijo usted training?* en Müller, C., 2007, *El training del actor*, México D. F., Universidad Nacional Autónoma de México pp. 13-28.

Fernández Balbuena, I., 2006, *La Comedia del Arte: materiales escénicos*, Madrid, Espiral /Fundamentos.

Fernández Cid, A., 1975, *Cien años de teatro musical en España*, Madrid, Real musical.

Fernández Truhán J. C., 2004, *Las actividades físico – deportivas en la época romana* Revista IAD Serie deporte y documentación nº 32 “Materiales para la historia del deporte en Andalucía II”, pp. 57- 77.

Fo, Darío. 1998, *Manual mínimo del Actor*, Hondarribia Guipuzcoa, Hiru, S. L.

Foregger, N., 1926, *kadr cirkacej*, nº 1, p. 3.

Franklin, A.1906. *Dictionaire historique des arts, métiers et professions exercés dans Paris depuis le XIII siècle*. H., Paris, Welter.

Foix, M. *Aportes del actor Yoshi Oida al trabajo de exploración de Peter Brook* en

Gago, J. M., 2007, *Pequeña historia de la Capoeira I y II*, Málaga, Rabo de Arraia.

García Blanco, Saúl, *La educación física entre los Mexica*, Madrid, Gimnos.

García Fernández, Emilio C., Sánchez, Santiago, 1997, *Guía histórica del cine 1895 – 1996*, Barcelona, Film Ideal.

García Ferrando, M., 1990, *Aspectos sociales del Deporte, una reflexión sociológica*, Madrid, Alianza.

García Pelayo y Gross, Ramón, 1986, *Pequeño Larousse Ilustrado*, Mexico D.F. Larousse.

Garré, S. 2004, *Sobre el taller. Introducción a las técnicas de interpretación de Michael Chejov* en Esad Valencia, 2005, *La geometría de las emociones*, Valencia, Ed. generales de la construcción. pags. 61 -69.

Garré, S. 2003, *Sobre el sistema de actuación de Mijaíl Chéjov*, Madrid, Acotaciones, nº 11, Resad, pp. 45-58.

Garré, Sol, 2008, *El cuerpo como punto de partida* en Garré, S., Pascual, I., 2008 “*Cuerpos en escena*”, Madrid, Fundamentos, pp. 27-37.

Garré, Sol, *David Zinder, Entrenamiento e imaginación*, en Garré, S., Pascual, I., 2008 “*Cuerpos en escena*”, Madrid, Fundamentos, pp. 47-57.

Gili, G., 1978, *Cine y vanguardia en la Unión Soviética. La fábrica del actor excéntrico*, Barcelona, G. Rapisarda.

Giraldes, M., 2001, *Gimnasio. El futuro anterior: de rechazos, retornos y renovaciones*, Buenos Aires, Stadium.

Gómez García, M., 1997, *Diccionario Akal de teatro*. Ed. Akal, Móstoles.

Gordon Craig, Edward, 1987, *El Arte del teatro*, México, UNAM, Escenología.

Granet, M. 1926, *Danses et légendes de la Chine ancienne*, Paris, Les Presses universitaires de France.

Grotowsky, J., 1980, *Hacia un teatro pobre*, Madrid, Siglo XXI.

Grotowsky, J., 1992, *Los ejercicios*. Revista *mascara*. Nº 27, México D. F. Escenología, pp. 31-37.

Grotowsky, J., Octubre 1992 – Enero 1993, *Grotowsky. Respuesta a Stanislawski*, Revista *Máscara* nº 11-12, México D. F., Escenología, pp. 18-26.

Guillen, J., 1995, *Vida y costumbres de los romanos*, Salamanca, Ogilvie.

Gullot, Genevieve y Prudhommeau, Germaine, 1974, *Gramática de la Danza clásica*, Hachette, Buenos Aires.

Guy, Jean Michel, 1998, *La transfiguration du cirque* en CNDP, Théâtre Aujourd'hui nº 7, *Le cirque contemporain, La piste et la Scène*, France, CNPD, pp. 26 -51.

Hethmon, R. H., 2002, *El método del Actor's Studio*, Madrid, Ed. Fundamentos.

Hidalgo, J. C., 2004, *Espacios escénicos*, Consejería de Cultura, Junta de Andalucía.

Hodge, A., 2000, *Twentieth Century Actor Training*, Great Britain, Oxon.

Hodge, A. 2000, *Wlodimierz Staniewski* en Hodge, A., 2000, *Twentieth Century Actor Training*, Great Britain, Oxon., pp. 224-244.

Homero, 1998, *La Odisea*, Madrid, Ed. Akal.

Homero, 2010, *La Ilíada*, Biblioteca básica Gredos, Madrid.

Hurst, D., 1979-80, *The training sessions of Michael Chejov*, Theater papers. The third series, nº 9, p. 19.

Ilinsky, Igor, 1995, *Reflexiones de Igor Ilinsky*, en Braun, E., *Meyerhold: A revolution in theatre*, Iowa, USA, tr, española de Meyer, E., 2010, Santiago de Chile.

Innes, Ch., 1981, *El teatro sagrado, El ritual y la vanguardia*, Mexico D.F., Fondo de Cultura económica.

Institut de cultura Museo Picasso, 2006, *Picasso y el circo*, Barcelona. I. C. Museo Picasso.

Invernó y Curós, J. *Circo y Educación física*, Barcelona, Inde.

Jans, E., 1999, *Win Vandekeybus*, Kritischheater Lexicon, Vlaams Theater Institut.

Jara, Jesús, 2007, *El clown, navegante de las emociones*, Morón, Sevilla, Proexdra.

Jaramillo, Hugo, 1988, *El deporte indígena*, Corporación Biblioteca pública.

Jiménez, S. - Ceballos, E., 1985, *Técnicas y teorías de la dirección escénica*. México, Escenología.

Junyent, M. V. y Lapetra, S., 1996, *Proceso de aprendizaje del Acro-gym y métodos de trabajo desde la iniciación a la maestría*, Deporte Andaluz, nº 31, pp. 24-33, y en Kinesis: Revista de las Ciencias del Deporte, la Educación Física y la Recreación (Armenia) Nº 21, pp. 67-73.

Junyent, M^a Victoria y Montilla, M^a José, 1997, *1023 ejercicios y juegos de equilibrios y acrobacias gimnásticas*, Barcelona, Paidotribo.

Kiernander, A., 1993, *Ariane Mnouchkine and the theatre du Soleil*, Cambridge, Cambridge University Press.

Kindelan, N., 1977, *The theater of inspiration: an analysis of the acting theories of Michael Chekhov*, Wisconsin, University of Wisconsin-Madison.

Knébel, María Osipovna, 2003 (3^a ed.), *El último Stanislavsky*, Madrid, Fundamentos
Laban, R., *La danse moderne éducative*, C.n.d.l.d. Ed. Complexe.

Lacroix, Paul 2013, *Manners, Customs, and Dress during the Middle Ages and during the Renaissance period*, EE.UU., Skyhorse.

Lambranzi, Gregorio, 2002, *Theatrical dancing*, New York,. EE.UU., Dover Ed.

Lara, E., *La danza en la formación del actor* en Garré, S. y Pascual, I., 2008, *Cuerpos en escena*, Madrid, Fundamentos, pp. 135 -143.

Leabhart, T, 2007, *Etienne Decroux*, London /New York, Routledge.

Leach, E. 1954, *Political systems of highland Burma: A study of Kachin social structure*. Harvard, University Press.

Leach, R. 1993, *Vsebolod Meyerhold*, Cambridge, Cambridge University Press.

Lecoq, Jacques, 1998, *El cuerpo poético*, Barcelona, Alba.

Lecoq, Jacques, 1998, *Jacques Lecoq en Théâtre Aujourd'hui n° 7, Le cirque contemporain, La piste et la Scène*, France, CNPD, p. 119.

Legér, Fernand, 1990, *Funciones de la pintura*, Barcelona, Paidós.

Leroi-Gourhan, A., 1971, *El gesto y la palabra*, Caracas, Publicaciones de la Universidad Central de Venezuela.

Lever, M., 1993, *Historia de la mima*, Revista Máscara, año 3 n° 13-14, Abril-Julio 1993, pp. 8-33.

Lexová, I. 2000, *Ancient Egyptian dances*, Dover Publications Inc, Mineola, N. Y. EE.UU.

Livio, Tito, *Historia de Roma desde su fundación I-III*, Madrid, Gredos.

Logan, J. 1984, Prologo *The Stanislavsky System*, Nueva York, Penguin Books.

López de Gomara, F., 1863, *Historia general de las Indias*, B.A.E., Madrid, M. Rivadeneyra.

Lounas, Thierry, 1998, *Chaplin, Keaton, Eustache: Trois conceptions de la répétition* en Théâtre Aujourd'hui nº 7, *Le cirque contemporain, La piste et la Scène*, France, CNPD, pp. 135-140.

Lourena, J. C. 2004, *Projecto educando com Arte*, Santos, Centro de capoeiragem Nacao Zumbi.

Mandell, Richard D., 1986, *Historia Cultural del Deporte*, Barcelona. Ed. Bellaterra.

Mangolini, Fabio, 2008, *Comedia del Arte y Kyogen: dos teatros a los extremos de la Ruta de la seda* en Garré, S, Pacual, I., 2008, *Cuerpos en escena*, Madrid, Fundamentos, pp. 67-77.

Mantovani, Alfredo – Jara, Jesús, 2007. *El actor creativo, la actriz creativa*, Bilbao, Artezblai.

Marcial, M. V. 1976, *Epigramas completos*. Traducción del libro de los espectáculos.

Marinis, Marco de, 2000, *In cerca dell'attore: Un bilancio del Novecento teatrale*, Italia, Bulzoni Culture teatrali.

Marinis, M. de, 1987 (3ª ed. 1995) *El nuevo teatro 1947 – 1970*, Barcelona, Paidós.

Markessinis, A., 1984, *Historia de la danza desde sus orígenes*, Madrid, L. D. Esteban Sanz.

Martínez, Consuelo, Queralt, Ana y Ferrer, Marta, 2000, *Aplicación tecnica de la muixeranga en las actividades gimnásticas*, Actas del V simposio nacional de actividades gimnásticas, Cáceres, pp. 299-307.

Mauclair, D., 2002, *Planète Cirque. Une histoire Planéteire du cirque et de l'acrobatie*, Baixas, France, Balzac.

Menil, F. de, 1905, *Histoire de la danse a travers les ages*, Paris, Alcide Picard & Kaan Ed., también editado en 1980, Geneve, Sklatine.

Mercurial, J., 1845, Ed.: 1973, *De Arte gimnástica*, Madrid, INEF.

Meyer, E., 2011, *La creación actoral como un problema ideoplástico*, Santiago, Chile, Universidad de Chile.

- Meyerhold, V., 1986, *Teoría teatral*, Madrid, Fundamentos.
- Meyerhold, V. *Octubre teatral. El papel del actor* en Jiménez S., Ceballos, E., 1985, *Técnicas y teorías de la dirección escénica*, Ed. Gaceta. México D.F., pp. 209 – 210.
- Montero, A. 2002, *Las enseñanzas de Régimen Especial en el Sistema Educativo Español*, Archidona, Málaga, Ed. Aljibe.
- Müller, C., 2007, *El training del actor*, México D. F., Universidad Nacional Autónoma de México.
- Museo Nacional, Centro de Arte Reina Sofía, *El teatro de los pintores*, Madrid, Aldeasa.
- Museo Picasso Barcelona, 1996, *Picasso y el teatro*, Barcelona, Ambit Servicios Editoriales
- Nemirovich – Danchenko, 1936, *My life in the russian theatre*. Little Brown, Boston.
- Nicoll, Adyardice, 1977, *El mundo de Arlequín..* Barcelona. Ed. Barral.
- Oída, Y., 1998, *l'acteur invisible (el actor invisible)*, Arles, Actes sud.
- Oida, Y. 2002, *Un actor a la deriva*, Guadalajara, Ñaque.
- Oida, Y. – Marshall, L., 2007, *Los trucos del actor*, Barcelona, Alba.
- Oliva, C., Torres, F., 2000, *Historia básica del arte escénico*, Madrid, Ed. Cátedra.
- Olivera Beltrán, Javier, 1999, *Del sentimiento acrobático de la vida*. Apunts Educación física y Deportes nº 56, pp. 3-4.
- Pavis, Patrice 1980, *Diccionario del Teatro*, Buenos Aires, Paidós.
- Parlebas, P., 1981, *Contribution à un lexique commenté en science de l'action motrice*, Paris, INSEP.
- Pascall, Jacob, 2002, *Le cirque. Du théâtre équestre aux arts de la piste*. Ed. Larousse. Montreal. Québec.
- Peignist, Myriam, *Histoire anthropologique des danses acrobatiques*, Corps, 2009/2, nº 7, pp. 29-38.
- Peignist, Myriam, 2010, *Homo acrobaticus: Essai pour une rencontre des mots et des gestes*, Paris V, Atelier National de reproduction des Thésés.

Pelletieri, Osvaldo, 2001, *Tendencias críticas del teatro*, Buenos Aires. Argentina, Ed. Galerna S. R. L.

Peyrusse C., 1996. *Le Cinema Meridional: Le Midi dans le cinema Francais. 1929-1944*, Toulouse, Editions Ech .

Pisan, Christine de, 1404, *Libro de hechos y buenas maneras de los gentiles del rey Carlos V*, libro IV, capítulo XX.

Pozzo T. –Studeney C., 1987, *Théorie et pratique des sports acrobatiques*, Paris, Ed. Vigot.

Pliego, V., 2014, *Oportunidad y conveniencia de integrar las enseñanzas artísticas superiores en la universidad*, Revista Danzaratte, n  8, Málaga, CSD de Málaga. pp. 104-119.

Prudhommeau G., 1995, *Histoire de la danse, Tome 1: Des origines   la fin du Moyen  ge, la recherche en danse*, Paris, Librairie de la danse.

Reventós, 1994, *Los castellers como fenómeno sociológico* y Capdevila, X., 1994, *Castells, dos siglos en alza.*, La Vanguardia, 26-06-1996, 10, 24-65.

Richards, Thomas, 2004, *Trabajar con Grotowsky las acciones físicas*, Barcelona, Alba.
Rizo ,J y Tonnelier H, 1993, *Rock and roll acrobatique*, Revue E.P.S. n  243, pp. 51-56.

Rizzo, F. y Veiga L., 1998, *Breakdance*. Tiempo de danza n  17, pp. 28-29.

Ruffini, Franco, 2009, Craig, Grotowski, 2009, *Artaud. Teatro in stato d'invenzione*, Bari, Laterza.

Ruffini, Franco, 2010, *Theatre and Boxing, The actor who flies*, Dinamarca, Icarus Publishing.

Ruíz, Borja, 2012, *El arte del actor en el siglo XX*, Bilbao, Artezblai.

Ruiz Cazorla, Luis., 2008, *Función social del deporte espectáculo: las carreras de carro en la Antigua Roma*, Málaga, Tesis, Universidad de Málaga.

Rodríguez López, Juan., 2000, *Historia del Deporte*, Zaragoza, Inde.

Sánchez, José Antonio, 1999, *La Escena Moderna*, Madrid, Akal.

Sánchez, José Antonio, 1999, *Dramaturgias de la imagen*, Cuenca, Ed. Universidad Castilla - La Mancha.

Sánchez, María José, 2010, *El cuerpo como signo*, Madrid, Biblioteca nueva.

Saumell, Merce, 2006, *Circo y teatros contemporáneos en Catalunya en Artes de la Escena y de la acción en España.1978-2002*, Cuenca, Universidad de Castilla – La Mancha, Col. Caleidoscopio nº 6, pp. 175- 182.

Sauvage, M., 2006, *Memoires de Josephine Baker*, París, Editions Dilecta.

Schlemmer, Oskar, 1987, *Escritos sobre arte: pintura, teatro, danza*. Ed. Paidós, Barcelona.

Schlemmer, Oskar, 1975, *El teatro del Bauhaus*, Einaudí, Turín.

Schechner, Richard, 1985, *Between Theatre and anthropology*, Pennsylvania, University of Pennsylvania Press.

Schechner, Richard, 1982, *The Decline and Fall of the (American) Avant-Garde*. En *The End of Humanism: Writings on Performance*. Nueva York: PAJ Publications, pp. 29, en Findlay, Robert y Filipowicz, Halina 1986, *The Drama Review*, 1986, volumen 30, número 3.

Seibel, Beatriz, 2005, *Historia del circo*. Buenos Aires. Ed. del Sol.

Semënova, L. 2001, *Cto takoe tefiz trenaz*, en Cepalov A., 2001, *Sud'ba peresmesnika ili nouye stransvija frakassa*, *El destino del burlador o el nuevo viaje del frakassa*, Charkov.

Serres, G., 2002, *Le pas de Deux. Les portés. Manuel d'apprentissage*. Paris. Désiris.

Serres, M., 2002, *Variations sur le corps*, París, Le Pommier.

Shinca, M., 1988. *La Expresión corporal*, Madrid., Ed. Escuela Española.

Silva, L., 1999, *Los Buenos viejos tiempos*. Tiempo de Danza nº 20, Buenos Aires, pp. 32-33.

Soares, C., 2001, *Acrobacias e Acrobatas: Anotações para um estudo do corpo*. Campinas, Ed. Autores Associados.

Sorley Walker, Katherine, 1979 (2ª Ed.), *La danza y sus creadores, coreógrafos en acción*, Buenos Aires, Victor Lerú.

Stadler, Edmund, 1963, *La musique et la mise en scene*, Berna, Anuario del teatro suizo, 28-29, Theater-Kultur.

Staniewsky, Wlodimierz, 1987, *Baltimore Interview with Richard Schechner*, In R. Schechner (ed.) *The Drama Review* 113, 1, p. 153.

Stanislavski, Konstantin, 2009, *El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la encarnación*. Barcelona, Alba, Colección Artes Escénicas.

Stanislavsky, Konstantin, 1989, *L'attore creativo*, Firenze, Ed. La casa Usher .

Stanislavsky, Konstantin, 1988, *Il lavoro dell'attore sul personaggio*, Roma-Bari, Ed. Laterza.

Stanislavski, Konstantin K., 1985, *Mi vida en el arte*. La Habana, Arte y Literatura.

Stanislavsky, Konstantin, 1977, *El trabajo del actor sobre sí mismo. El trabajo sobre sí mismo en el proceso creador de las vivencias*. Buenos Aires. Ed. Quetzal.

Strehly, Georges, 1977, *L'acrobatie et les acrobats*, Zlatin, Paris.

Suzuki, Tadashi, 1995, "Culture is the body" en *Acting re(considered), Theories and practices*. Phillip B. Zarilli (ed.), Londres, Routledge.

Taillefer, Carlos, 2004, *El especialista*, XII encuentro con los oficios cinematográficos, Málaga, Diputación de Málaga. Área de cultura y educación.

Taranienko, Z., 1997, *Gardzienice: Praktyki Teatralne Włodzimierza Staniewskiego*, Lublin, Wydawnictwo Test.

Torrebadella X., 2013, *Del espectáculo acrobático a los primeros gimnasios modernos. Una historia de las compañías gimnástico-acrobáticas en la primera mitad del siglo XIX*, Revista Aloma de Psicología, Ciències de l'Educació i de l'Esport, vol 31 nº 2, Barcelona, Universidad Ramon LLull, pp. 67-84.

Toporkov, V. O., 1979, *Stanislavsky in Rehearsal: The Final Years*. Nueva York, Theatre Arts Books.

Torres, J. de, 1999, *Las mil caras del mimo*. Cap. I. La mímica recordada. El amanecer gestual. Madrid, Fundamentos, P. 69.

Tuccaro, Archange, 1599, *Trois dialogues de l'exercice de sauter, et voltiger en l'air*. Paris, Claude de Monstr'oeil.

Ulmann, J., 1982, *De la gymnastique aux sports modernes. Histoire des doctrines de l'éducation physique*. Vrin, Paris.

Vajtangov, E., 1997, *E. Vajtangof, teoría y práctica teatral*, Madrid, Ed.de Jorge Saura, ADE.

Vernetta, M.- López, J- Panadero, F., 2000. *El acrosport en la escuela*. Inde. Zaragoza.

Villarín García, J., 1979, *El circo, Enciclopedia del mayor espectáculo del mundo*. Madrid, Nova.

Virgilio Marón, Publio, 2000, *La Eneida*, Madrid, Cátedra.

Watson, I, *Training with Eugenio Barba*, en Hodge, A. *Twentieth Century Actor Training*, Great Britain, Oxon. pp. 209- 223.

Wegner, W. H., 1976, *The creative circle: Stanislavsky & Yoga*, Educational theatre journal, pp. 85-89.

White, R. A., 2006, *Stanislavsky and Ramacharaka: The Influence of Yoga and turn-of-the-century Occultism on the System*, Thetre Survey.

Wild, H., 1956, *La Danse dans l'Égypte ancienne, les documents figures*, Direction des musées de France, Positions des theses, Louvre.

Worrall, Nick, 1989, *Modernism to realism on the sovietic stage. Tairov-Vagtangov-Okhlopov*, Cambridge, Cambridge University Press.

Zarrilli, P. B., 2009, *PsychoPhysical Acting: An intercultural Aproach after Stanislavsky*, New York, Routledge.

Zinder, D., 2009, 1º 2002, *Body-Voice-Imagination: A training for the actor*. New York, Routledge.

WEBGRAFÍA

Acosta, F. *Juego y deporte en Grecia y en la Civilización Azteca e Inca*. Revista Digital Buenos Aires, Año 10, n° 90 <http://www.efdeportes.com/>, Noviembre de 2005.

13/11/2013

Acróbata de Osuna ,

http://es.wikipedia.org/wiki/Acr%C3%B3bata_de_Osuna. 20/10/2012 18:40

Acróbata de Osuna, <http://www.europeana.eu/portal/record/> 01/12/2013 14:00

Adolphe Appia. Nexoteatro *El concepto de espacio escénico. Adolphe Appia*,

<http://www.nexoteatro.com> 18/08/2014 20:35

Albadulake <http://www.albadulake.com/site/index.php?modulo=galeria>

Ballet Wikipedia <http://es.wikipedia.org/wiki/Ballet> 16/11/2014 10:27

Ballet Parade www.bcn.es // Selección de imágenes Danza Ballet

<http://www.danzaballet.com/ballet-parade-2/> 15/04/2014 09:35

Bachelard, Gaston, El aire y los sueños.

<http://aquileana.wordpress.com/2008/01/23/gaston-bachelard-el-aire-y-los-suenos/>

02/05/2012 10:35.

Barrault, Jean Louis http://es.wikipedia.org/wiki/Jean-Louis_Barrault 17/02/2014

20:12

Barrault ,Jean Louis y Marceau Marcel [http://www.invaluable.com/auction-lot/marcel-](http://www.invaluable.com/auction-lot/marcel-marceau-et-jean-louis-barrault-pour-le-368-c-b52fb96157)

[marceau-et-jean-louis-barrault-pour-le-368-c-b52fb96157](http://www.invaluable.com/auction-lot/marcel-marceau-et-jean-louis-barrault-pour-le-368-c-b52fb96157) 09/11/2014 14:52

Becker, H., Street Theater Deventer Metherlands. <https://www.streettheater.com>

16/02/2014 8:52

Biomecánica Estudio de biomecánica. Genadi Vogdanov.

<http://www.youtube.com/watch?v=IECKZkLeYO8> 22/07/2014 12:26

Biomecánics. Meyerhold <http://www.youtube.com/watch?v=PvVfQheYc0A>

22/07/2014 12:20

Biomechanics Meyerhold. The third international festival of theatre school. Ievgen Tyshuck <http://www.youtube.com/watch?v=v68W60-2CdE> 22:07:2014 12:22

Biomechanics of Meyerhold <http://biomeyer.com/eng/descript.html> 15/11/2014

Blondin, Charles Wikipedia http://es.wikipedia.org/wiki/Charles_Blondin 23/11/2014 8:55

Bolelawsky, Richard http://es.wikipedia.org/wiki/Richard_Boleslawski 18/02/2014 19:30

Breakdance <http://www.google.es/search?q=break+dance+imagenes&hl=>

Brook, Peter http://es.wikipedia.org/wiki/Peter_Brook 09/11/2014 16:57

Brozas, M^a P., *En torno a la definición del Contact Improvisation desde una triple perspectiva: coreográfica, acrobática y pedagógica*, <http://www.efdeportes.com/> Revista Digital, Buenos Aires, Año 5 - N° 22, junio 2000.

Brozas, M^a. P., *El cuerpo en la trayectoria artística y pedagógica de Oscar Schlemmer (1888-1944)* <http://www.efdeportes.com/> Revista Digital - Buenos Aires, Año 7 - N° 37 - Junio de 2001.

Capoeira <http://www.google.es/imgres?q=capoeira&hl=> 23/01/2013 23:45

Castells: Pilar de 8 amb folre i manilles de los Castellars de Vilafranca. <http://es.wikipedia.org/wiki/Castell> 21/11/2014 21:06

Cerpa, J. A., 2013, *El imperio bizantino*, <http://www.historiayarqueologia.com/profiles/blogs/el-imperio-bizantino> 21/11/2014 21:08

Certeau Michel de http://es.wikipedia.org/wiki/Michel_de_Certeau 10/11/2013 10:07

Charlie Chaplin en la película *El Circo* <http://www.sensacine.com/actores/actor-5711/fotos/detalle/?cmediafile=18822853> 24/11/2014 22:06

Chejov, Michael <http://www.google.es/imgres?imgurl=> 03/02/2013 15:07

Circo Royal <http://www.arthurlloyd.co.uk/surrey.htm> 26/11/2014 18:40

Coliseo de Roma 21 / http://es.wikipedia.org/wiki/Coliseo_de_Roma 10/ 2012 10:22

Con Colleano. Imágenes, <https://www.google.es/search?q=con+colleano&tbm>, 11/01/14

Contact improvisation http://es.wikipedia.org/wiki/Contact_improvisaci%C3%B3n
14/11/2014 19:16

Copeau. Jacques fotografías <https://www.google.es/search?q=fotografias+copeau&tbm>
09/02/2014 21:32

Consejo General del Poder Judicial. Buscador jurisprudencia
<http://www.poderjudicial.es/search/doAction?action=contentpdf&databasematch=TS&reference=6613364&links=STS%2057/2013&optimize=20130129&publicinterface=true>
08/11/2014 10:21

Danza Clásica Portés <http://www.danzaballet.com/?p=90> 23/01/2013 7:50

Desoilles, Robert http://es.wikipedia.org/wiki/Robert_Desoille 10/11/2013 9:24.

Delgado, Manuel. *La comunicación verbal*.
<http://www.sites.google.com/site/grupocomunicacionysaludsemfyc/actualidad/laliduranosinvitaaleerestextosobrelacomunicacionnoverbaldemanueldelgado>
02/05/2012, 10:53

Dalcroze, J., *El método Dalcroze*, Pedagogía musical,
<https://sites.google.com/site/pedagogiamusi/metodo-dalcroze> 09/02/2014 19:59

Danzas antiguas de Egipto, danza-de-iba-mastaba-de-anjmahor-imperio-antiguo.jpgFcsociales.wordpress.com%Fla-musica-en-el-antiguo-egipto-y-mesopotamia
<https://www.google.es/search?q=danzas+antiguas+de+egiptoFcsociales.files.wordpress.com>. 21/10/2012 7:19

Danza en el antiguo Egipto, <http://www.fotolog.com/myrddyn/64735373/> Fotolog,
Inc.. Hi-Media Publishing Network. 15 ago 2008. 21/10/2012 7:13

Diccionario de la Real Academia Española de la lengua,
<http://rae.es/recursos/diccionarios/drae>. 14/11/2014 21:07

Dinamo Theatre

www.dynamotheatre.qc.ca/fr/spectacles/en-repertoire/mur-mur.html 14/11/2014 19:01

Dullin, Charles <http://www.zam.it/images/7856/1.jpg> 04/05/2014 19:17

DV8 Teatro Físico

<http://dv8.co.uk/about-dv8/artistic-policy> 16/11/2014

<http://theatreanddance.britishcouncil.org/artists-and-companies/profiles/dv8-physical-theatre/>

El teatro en el antiguo Egipto, Fotolog, Inc 2002-2013, Hi-Media Publishing Network.
15 ago 2008 <http://www.fotolog.com/myrddyn/64735373/> 21/12 7:13

Epistemología [Definición de epistemología - Qué es, Significado y Concepto](http://definicion.de/epistemologia/#ixzz2BF0R9Xze)
<http://definicion.de/epistemologia/#ixzz2BF0R9Xze> 4/ 11/ 2012 09:38

Eugenio Barba. Entrevista a Eugenio Barba por Luciano Gorriti de Caretas.
<http://elarteseecretodelactor.blogspot.com.es/2010/02/entrevista-de-luciano-gorriti-de-la.html> 12/02/2010

Etcheberry, Robert, Dynamo Theatre. Fotografía
<http://www.dynamotheatre.qc.ca/fr/spectacles/en-repertoire/mur-mur.html>
14/11/2014 19:01

Escuela Superior de Arte Dramático de Málaga. Historia. ESAD Málaga. Historia.
<http://www.esadmalaga.com/index.php/historia> 07/11/2014 21:19

Ettiene Decroux, el maestro oculto Revista de Artes nº 29, Nov. – Dic. 2011, Buenos Aires, Rep. Argentina 9 – Noviembre /
http://www.revistadeartes.com.ar/xxix_teatro_etienne-decroux.html 15/11/2014 7:53

Etruscos <http://es.wikipedia.org/wiki/Etruscos> 25/12/2013 20:58

Fernand Leger http://www.terminartors.com/artworksByArtist/Leger_Fernand/1/
24/03/2012 21:10

Fuente primaria http://es.wikipedia.org/wiki/Fuente_primaria 12/11/ 2012 19:21

Foregger, Nikolai. <https://www.google.es/search?q=nikolai+foregger> 09/11/2014 13:40

García Gómez, Jorge, *Historia de la Educación Física en Visión de la E.F. en Primaria*
Molinete Egipcio <http://jorgegarciajomez.org/historiaef.html> 21/11/2014 19:20

Grimaldi, Joseph, Wikipedia <https://www.google.es/search?q=el+clown+grimaldi&>
23/11/2014 08:32

Grotowsky, El príncipe constante
<http://www.grotowski.net/sites/default/files/content/mediateka/foto/25.jpg?1297442919>
19/04/2014 11:20

Grotowsky, Training practiciones page,
<https://www.google.es/search?q=grotowski&tbm=> 11:06 19/04 /2014
<http://cw.routledge.com/textbooks/actortraining/images/practitioner-grotowski-image02.jpg>

Grotowsky *El príncipe constante*, <https://www.google.es/search?q=grotowski&tbm=>
19/04/2014 10:50

Historia. Wikipedia, <http://es.wikipedia.org/wiki/>. Edición abierta 14/10/2013, 18:27

Historia de la cultura física y el deporte,
<http://historiadeculturafisicaydeporte.blogspot.com.es/p/azteca.html> 11/11/2013 13:25

Historia de las ejercicios de suelo,
http://www.gymmedia.com/ag/history/appa/floor/history_fx.htm 24/10/2012 10:53

Historiografía. wikipedia <http://es.wikipedia.org/wiki/Historiograf%C3%ADa>.
29/03/2012. 20:32

Homero, *La Odisea*, IV, 10 en <http://es.wikipedia.org/wiki/Acrobacia> 20:00 2/12/2013

Igor de Cuadra , *Utopías del cuerpo del actor en el s.XX: el mimo corporal, El Actor-Marioneta: del übermarionette de Gordon Craig al mimo corporal de Etienne Decroux.*
<http://www.geocities.ws/paginatransversal/teatro/mimo.html>. 04/01/ 2014 19:34

Imágenes de Circo Romano
<http://www.google.es/search?q=circo+romano&hl=es&prmd=imvns&tbm=isch&tbo=u&source=univ>. 21 / 10 / 2012 10:07

Imágenes de testudos. Wenceslas Hollar.

<http://www.google.es/search?q=testudos+romanos+imagenes>. 29/10/2012 21:35

Jiménez, J., 2008, *La militancia de un actor*

http://www.circomelies.com/2008_12_01_archive.html 09/11/2008 14:09

La La La Human steps http://en.wikipedia.org/wiki/La_La_La_Human_Steps 10:26

8 / 12 / 2013 <http://www.willieworld.com/LaLaLa.cu.jpg>

Laban, Rudolf von http://en.wikipedia.org/wiki/Rudolf_von_Laban 09/11/2014 11:34

Lecoq, Jacques, Wikipedia, http://es.wikipedia.org/wiki/Jacques_Lecoq 06/04/2014 12:53

Léger, Fernand http://es.wikipedia.org/wiki/Fernand_L%C3%A9ger 12/07/2012 08:24

Léger, Fernand: The Acrobat and his Companion (1948)

http://www.terminartors.com/artworksByArtist/Leger_Fernand/1/ 24/03/2012 20:34

Léger, Fernand: Acróbatas en el circo (1918)

http://www.terminartors.com/artworksByArtist/Leger_Fernand/1/ 24/03/2012 21:05

Léger, Fernand The gray acrobats (1942-44)

http://www.terminartors.com/artworksByArtist/Leger_Fernand/1/ 24/03/2012 21:10

León Guzmán, Francisco (Kiko), 2001, *Los deportes de Sliz*, Deportes de Sliz. Equilibrio y acrobacia. Clasificación Lecturas: Educación Física y Deportes, Año 7, N° 34, pp. 1-2 <http://www.efdeportes.com/efd34b/liz1.htm> 23/11/2014 20:18

Loïe Fuller, Cartel de Loïe Fuller <http://es.wikipedia.org/wiki/Cabar%C3%A9> 23/11/2014 20:22

Malabaristas egipcias. Sites Google.com 21/11/2014 19:30

<https://www.google.es/search?q=malabaristas+egipcias&biw=1188&bih=541&tbm=isch&xtbo=u&source=univ&sa=X&ei=eYRvVMfYMonnaIPhgMgL&ved=0CCAQsAQ>

Mejía, W., *Jacques Copeau. Gran hombre de teatro*. <http://widameca.obolog.com/jacques-copeau-gran-hombre-teatro-william-mejia-917031> 12/02/2014 11:19

Meyerhold. Imágenes biomecánica

<https://www.google.es/search?q=imagenes+biomecanica+meyerhold&tbm=isch> 12 / 08
/2014 22:19

Musical, <http://es.wikipedia.org/wiki/Musical> 22/01/2013 19:27

Músicas y bailarinas egipcias <http://www.fotolog.com/myrddyn/64735373/> 06/11/2012
18:06.

Martínez, M^a E., 2003, *La investigación de la cultura física de las civilizaciones antiguas: reflexiones y propuestas en una aproximación a la antigua civilización cretense*, Buenos Aires, <http://www.efdeportes.com/> Revista Digital, Año 9, N° 62, Julio de 2003.

Michele Laurent Mnouchkine <http://www.iti-worldwide.org/pages/wtd/05wtdmes.htm>
27/06/2014 10:03

Misterio Bufo de Maiakowsky / Meyerhold <https://www.lacasaencendida.es>
14/10/2012 12:03

Mnouchkine Ariane http://en.wikipedia.org/wiki/Ariane_Mnouchkine
27/06/2014 10:04

Oida, Yoshi, Imágenes.

<https://www.google.es/search?q=Yoshi+O%C3%ADda&biw=1188&bih=541&tbm=isch&itbo=u&source=univ&sa=X&ei=qQVnVLDkDtivaY7vgrAF&ved=0CCkQsAQ>
15/11/2014 08:51

Ópera Circo Carles santos

http://elpais.com/diario/2002/09/11/espectaculos/1031695202_850215.html

07/01/2013 09:30

http://www.abcdesevilla.es/hemeroteca/historico-08-11-2002/sevilla/Sevilla/las-acrobacias-y-el-canto-se-mezclan-en-la-opera-circo-de-carles-santos_135095.html
07/01/2013 09:30

Ópera de Beijing http://es.wikipedia.org/wiki/%C3%93pera_de_Pek%C3%ADn
09/13/2013 9:45

Oronoz, archivo fotográfico de Arte. 22/11/2014

<http://www.oronoz.com/muestrafotostitulos.php>

Paniker, Salvador. *Ensayos retroprogresivos*.

<http://www.solromo.com/index.php/ensayo/46-ensayos-retroprogresivos-salvador-paniker>

Pollice Verso, Pulgar hacia abajo, de Jean-Léon Gérôme, 1872. Coliseo de Roma 21 /

http://es.wikipedia.org/wiki/Coliseo_de_Roma. 10 2012 10:22

Portal de Enseñanzas Artísticas Superiores Junta de Andalucía. Normativa.

<http://www.juntadeandalucia.es/educacion/webportal/web/enseñanzas-artisticas-superiores/normativa>; 18:39 09/09/2014

Real Escuela Superior de Arte Dramático de Madrid. Historia.

RESAD. Historia. <http://www.resad.es/historia.htm> 07/11/2014 21:49

Reproarte: Tiépolo “*acróbata*”

<http://www.reproarte.com/shop/picture/default.aspx?i=11024&lang=3&m=T> 01/04/2012 14:24

Richards Thomas <http://www.grotowski.net/en/encyclopedia/richards-thomas> 18:59

17/07/2014

Rock´n Roll acrobático

[http://es.wikipedia.org/wiki/Rock_%E2%80%99n%E2%80%99_roll_\(baile\)](http://es.wikipedia.org/wiki/Rock_%E2%80%99n%E2%80%99_roll_(baile))

<http://www.google.es/search?q=rock%C2%B4n+roll+acrobatico&hl> 18/1/2014 17:58

Quadra, I. de. *El Actor -Marioneta: del übermarionette de Gordon Craig al mimo corporal de Etienne Decroux*.

<http://www.geocities.ws/paginatransversal/teatro/mimo.html> 15/11/2014 8:13

Replika teatro, Técnica Michel Chejov [http://replikateatro.com/intensivo-de-tecnica-](http://replikateatro.com/intensivo-de-tecnica-michael-chejov-%E2%80%99Ccuero-imaginario%E2%80%99D-con-david-zinder-y-sol-garre-1-4-mayo/)

[michael-chejov-%E2%80%99Ccuero-imaginario%E2%80%99D-con-david-zinder-y-sol-garre-1-4-mayo/](http://replikateatro.com/intensivo-de-tecnica-michael-chejov-%E2%80%99Ccuero-imaginario%E2%80%99D-con-david-zinder-y-sol-garre-1-4-mayo/) 01/08/2014 20:17

Ruffini, F. 2010, *Theatre and Boxing. The Actor Who Flies*, Dinamarca, Icarus Publishing, <http://www.icaruspublishing.com/monobookf.html> 15/11/2014 01:21

Salto del toro cretense Imágenes

<https://www.google.es/search?q=imagenes+salto+del+toro+cretense>.

21/11/2014 20:40

Schlemmer, O., 1925, *Uomo y figura humana* en Cuadra, I. de, *El Actor -Marioneta: del übermarionette de Gordon Craig al mimo corporal de Etienne Decroux*.

<http://www.geocities.ws/paginatransversal/teatro/mimo.html> 24/02/2014 9:19

Spiderman musical <http://es.globedia.com/spider-man-musical-york> 22/01/2013 19:51

Staniewski, Wlodimierz http://pl.wikipedia.org/wiki/W%C5%82odzimierz_Staniewski

02/08/2014 11:27

Stanislawsky, K., Imágenes, <https://www.google.es/search> 26/11/2014 19:32

Stanislawsky, K. http://es.wikipedia.org/wiki/Konstant%C3%ADn_Stanislavski

29/11/2014 16:57

Teatro de Calle http://es.wikipedia.org/wiki/Teatro_de_calle 13/01/2013

Teatro de la guarda <http://www.altoforo.com/musica-recitales-shows/66955-sobre-el-teatro-aereo-de-la-guarda.html>. 18:23 17/11/2014

Teodora, Curiosidades de <http://socialesporuntubo.wordpress.com/otros-elementos-istoricos/curiosidades/curiosidades-de-teodora/>

Testudos. Enciclopedia eyers. Tortuga (formación)

[http://es.wikipedia.org/wiki/Tortuga_\(formaci%C3%B3n\)](http://es.wikipedia.org/wiki/Tortuga_(formaci%C3%B3n)) 21/10/2012 10:31.

Théâtre du Soleil

<http://www.youtube.com/watch?v=jnbvfl1c6c0> 16/07/2014 14:30

<http://www.youtube.com/watch?v=vtl7KkcrhNQ> 16/07/2014 14:39

Tintín <http://www.free-tintin.net/espanol/details6.htm> 24/03/2012 20:07

Tolstoi, Aleksei Wikipedia

http://es.wikipedia.org/wiki/Aleks%C3%A9i_Konstant%C3%ADnovich_Tolst%C3%B3i 10/08/2014 12:45

Tomás, José, Presentación “*Diálogo con Navegante*”

http://cultura.elpais.com/cultura/2013/05/23/actualidad/1369316546_208058.html.

Training Odin Theater. El Training del actor

<http://books.google.es/books?id=tU2gejZz3CoC&pg=PA15&lpg=PA15&dq=El+training+no+ense> 09/11/2014 17:42

Varuma teatro <http://www.varumateatro.com/varuma/espectaculos/malgama>

Video training Teatro Laboratorio Wroclaw

<http://shop.odinteatret.dk/images/Books/TrainingAtGrotowski.jpg> 26/11/2014 16:52

Vv. Aa., 1994, Diccionario RAE 22ª Edición,

http://es.wikipedia.org/wiki/Real_Academia_Espa%C3%B1ola 02/11/2014 20:49

Wild, H., La danza en el antiguo Egipto. <http://www.fotolog.com/myrddyn/64735373/> 19:10 02/11/2014.

Workcenter of Jerzy Grotowsky and Thomas Richards, <http://www.theworkcenter.org/> 13/04/2014 9:33

Yamakasi <http://es.wikipedia.org/wiki/Yamakasi>

Zinder, David <http://www.davidzinder.com/CV.htm> 18:56 29/07/2014