

Universidad del Azuay
Facultad de Diseño,
Arquitectura y Arte
Escuela de Arte Teatral



**UNIVERSIDAD
DEL AZUAY**

**LA DANZA BUTOH COMO
ENTRENAMIENTO ACTORAL
PARA LA CONSTRUCCIÓN
DE UNA OBRA DE TEATRO
EXPERIMENTAL**

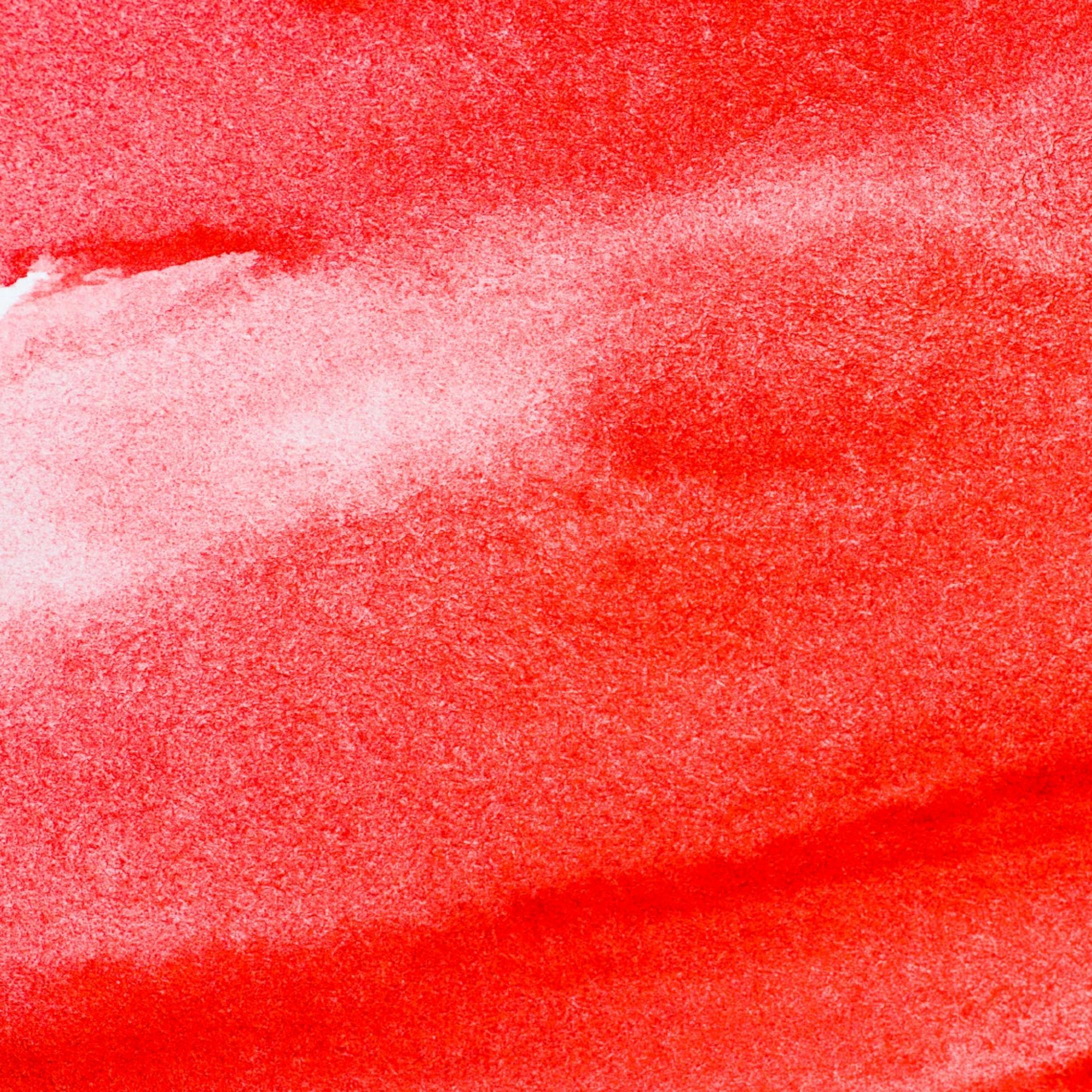
Trabajo de investigación previa a la
obtención del título de Licenciado
en Arte Teatral

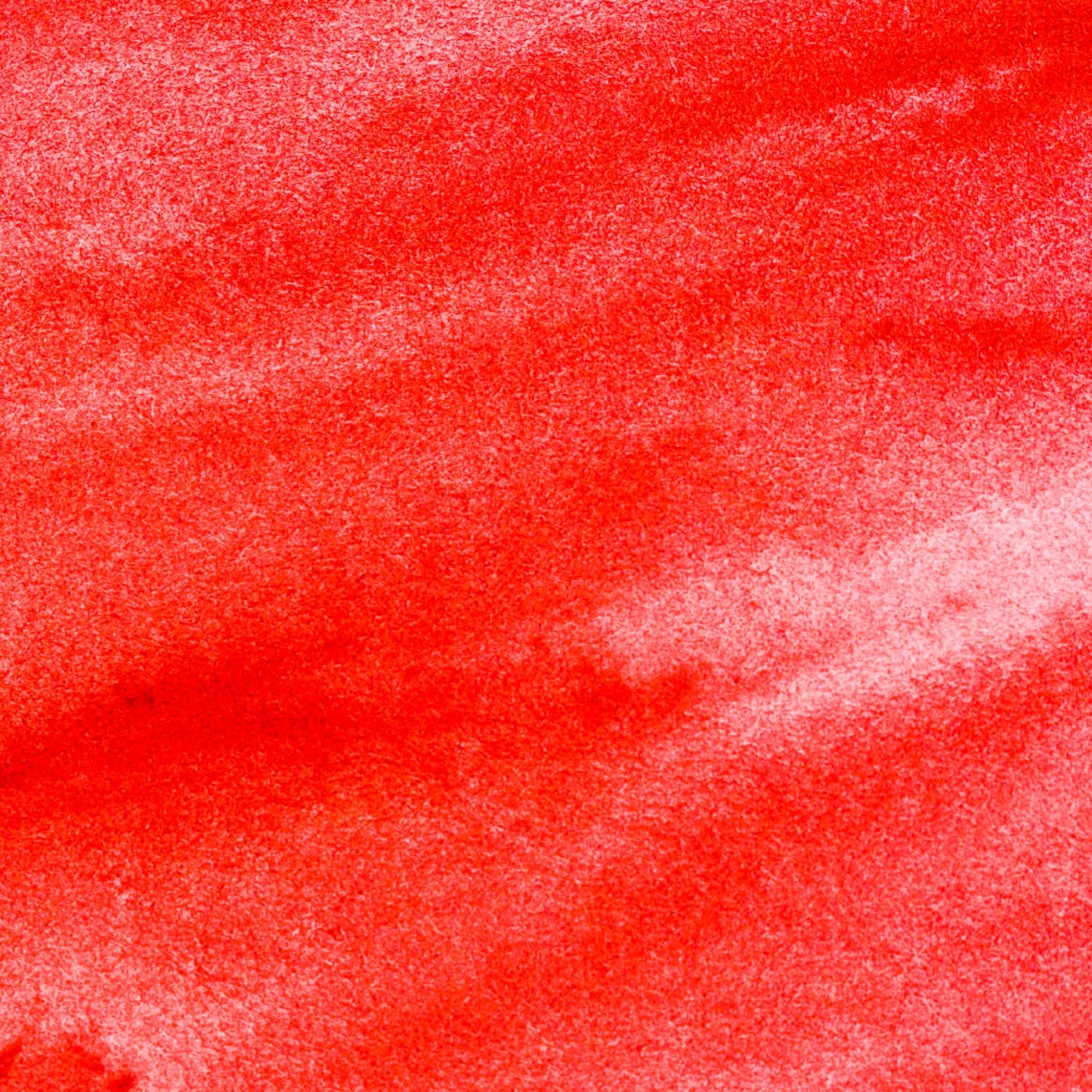
Autora: Margarita González Sánchez

Director: Mgt. Jhonn Alarcón M.



Cuenca, Ecuador
2019





...

DEDICATORIA

Dedico esta tesis al espíritu de mi abuelo Lucho y bisabuelo Pepe, a quienes he sentido presente a lo largo de la investigación acompañando, guiando y cuestionando este proceso.

...

AGRADECIMIENTOS

Agradezco infinitamente a cada persona que aporta con su energía en la construcción de esta obra, a mi madre y a mis amigos místicos que apoyan las ideas diferentes y profundas, a todos mis maestros que me han guiado a través de la técnica y hermosas teorías, y a mí misma por todo el amor que he puesto en el camino.

RESUMEN

Mediante la presente investigación de carácter bibliográfico y práctico, se abordó la danza butoh como un método de entrenamiento actoral, enfocado principalmente en la presencia y consciencia escénica del intérprete.

Además se analizaron los factores que determinan la ritualidad y el teatro experimental con el objetivo de crear nuevas experiencias tanto para el actor como para el espectador, teniendo como referencia teórica y práctica el Teatro de la Crueldad y la danza butoh.

El resultado fue la construcción de la obra unipersonal "Puka Yana" para espacios alternativos en donde el público es un participante activo de la misma.

Palabras clave: *Teatro de la Crueldad, Antonin Artaud, Teatro Liminal, Ritual, Ancestral, Espíritu, Ego.*

ABSTRACT

Through the present research of bibliographical and practical nature, the Butoh dance was addressed as a method for acting training, mainly focused on the performer's presence and conscience. Besides, we analyzed the factors that determine the rituality and the experimental theater with the objective of creating new experiences for both the actor and the spectator, having as theoretical and practical reference the Cruelty theater and the butoh dance. The result was the construction of a single person play "Puka Yana" for alternative spaces where the audience is an active participant.

Key Words: *Cruelty theater, Antonin, Artaud, Liminal Theater, Ritual, Ancient, Spirit, Ego.*

INTRODUCCIÓN

La presente investigación parte de la necesidad de expandir las propuestas teatrales con el fin de generar experiencias diferentes tanto en el actor como en el espectador, tomando como puntos de partida la danza butoh y el teatro de la Crueldad como medios de entrenamiento, creación y expresión.

En la primera parte se aborda un análisis de fundamentos teóricos de la danza butoh y su evolución a través del tiempo, y por otro lado se estudia

el teatro de la crueldad y su interpretación, para finalmente encontrar un punto de convergencia entre las dos disciplinas que llegan a encajar en la línea del teatro liminal, además se estudia la importancia del entrenamiento del cuerpo como un vehículo conformado por carne, mente y espíritu.

Más adelante se detalla la construcción escénica de la obra a partir de un método de entrenamiento que parte de la danza butoh y experiencias durante el proceso, que dan forma al montaje de una obra de teatro experimental inspirada en memorias ancestrales de distintas regiones.

Finalmente se aborda el tema de la producción y todo el proceso creativo, detallado tanto del desarrollo de la idea hasta su materialización, inversión y difusión.

OBJETIVO GENERAL

Proponer un entrenamiento actoral desde los principios espirituales de la danza butoh para el montaje de una obra de teatro experimental.

OBJETIVOS ESPECÍFICOS

- † Analizar los principios del teatro experimental y la ritualidad dentro del teatro para conocer las bases de la propuesta y montaje escénico.
- † Reflexionar sobre los fundamentos de la danza butoh, aplicados al entrenamiento actoral desde el espíritu.
- † Construir una obra de teatro experimental, a partir de vectores de movimiento bajo premisas de la danza butoh.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	13
CAPÍTULO I. CONTEXTUALIZACIÓN	19
1.1 TEORIZACIÓN	20
1.1.1 ESTUDIO DE REFERENTES ESTÉTICOS	20
A) Walkman rewind	20
B) Meschugge Teatro	21
C) Mesías Maiguashca	22
D) La velada de los abismos	22
1.1.2 ESTUDIO DE REFERENTES TEÓRICOS	24
A) DANZA BUTOH	24
Origen de la danza butoh	
El butoh en Latinoamérica	
Características	
El espíritu en la danza	35
B) TEATRO EXPERIMENTAL	
El teatro de la crueldad	
Crueldad	
La antirepresentación	
El cuerpo del actor	
Temática	
C) La ritualidad y lo sagrado en el teatro	40
D) Entrenamiento actoral	41
Importancia	
Disciplina	
El cuerpo holístico	
El ego	
E) El butoh y Artaud	46
F) Teatro liminal	47
1.2 DESARROLLO METODOLÓGICO	49
1.2.1 RECOPIACIÓN E INTERPRETACIÓN DE DATOS	49

ÍNDICE

A) Experiencia de la danza en ecuador	49
1.2.2 DIARIO DE ARTISTA DETALLES GENERALES	52
1.3 ANÁLISIS ESTÉTICO	
1.3.1 ANÁLISIS ESTÉTICO	
1.3.2 ARGUMENTO ESTÉTICO	
CAPÍTULO II. MONTAJE	63
2.1 PROCESO DE MONTAJE	63
2.1.1 Dramaturgia	63
2.1.2 Entrenamiento	63
2.1.3 Calentamiento físico	64
2.1.4 Cuerpo	64
2.1.5 Meditación	66
2.1.6 Conexión con la naturaleza	66
2.1.7 Alimentación corporal	67
CAPÍTULO III. PRODUCCIÓN	69
3.1 PREPRODUCCIÓN	70
3.1.1 Producción	
3.1.2 Tabla preproducción	
3.2 PRODUCCIÓN	72
3.2.1 Tabla presupuesto	
3.3 POSTPRODUCCIÓN	80
3.3.1 Cronograma presentaciones	
3.3.2 Cronograma actividades	
3.3.4 Brief publicitario	
Afiche	87
Dossier	89
Conclusiones	100
Recomendaciones o reflexiones finales	101
Bibliografía	102



1. CONTEXTUALIZACIÓN

1.1 TEORIZACIÓN



1

CAPÍTULO



1.1.1 REFERENTES ESTÉTICOS

[a] Walkam rewind

Walkman ha muerto, en el pasaje de la vida hacia la muerte se espera. Espera la muerte después de la muerte. El exilio del cuerpo, la danza al revés, lo gótico de lo estrambótico, mientras tanto él espera. Pasa horas, años, segundos, a que llegue la muerte. Los dientes caen, y salen los de leche, y Walkman continua su espera, entre anécdotas corporales, gestos que recuerdan, revolucionarias metáforas del movimiento, arrugas y zapatos ...una vida se manifiesta.

(El Apuntador, 2018)

Walkman Rewind del artista cuencano Santiago Baculima, es una de las referencias detonantes para desarrollar una propuesta experimental para el medio.

La estructura de la obra y composición de la misma, rompe con la propuesta aristotélica común, siendo una obra que se desarrolla por escenas cortas e independientes que mantienen un hilo conductor claro.

El artista además indaga en la exploración sonora, la danza y manipulación de marionetas, enriqueciendo la obra y llevando al espectador por un viaje dinámico y onírico a través del

tiempo y nostalgia. Estas son algunas de las características de la obra que inciden en la composición del proyecto a desarrollarse, la estructura alternativa de ejecución de escenas, los conflictos, ausencia de diálogos, experimentación sonora, entre otros, son ideas que aportan a la construcción de una estructura no cotidiana.



Img. 1 Santiago Baculima en Walkman Rewind

[b] Ilka Schönbein

Creadora del teatro Meschugge (loco), es otra gran referencia debido a su estética bizarra, oscura e impecable.

Schönbein, es reconocida por su teatro ambulante que se caracteriza por su elegante manipulación de marionetas y disociación corporal y gestual, que dan lugar a una obra y una corporalidad, capaz de sufrir mutaciones surreales gracias a sus infinitas prótesis y rostros que accionan justo frente al espectador.

Entre los estudios de Ilka, la danza de Rudolph Steiner es su base, una danza que aborda la conexión entre el alma y el gesto. Se considera que sus obras no son iguales entre sí, cada una se vive de diferente manera y creación. Ilka trabaja un lenguaje múltiple, gestual, mímico y de manipulación que lleva al público por un viaje mágico.

Su versatilidad corporal, el manejo del cuerpo y la disociación de extremidades son los detonantes estéticos que influyen sobre una propuesta de construcción escénica, que le permiten crear un personaje onírico, oscuro y cautivador.



Img. 2 Ilka Schönbein

[c] Mesías Maiguashca

Músico y compositor Quiteño, nacido en 1938. Parte de sus estudios los realizó en Alemania, expandiendo su imaginario musical y trayendo nuevas propuestas sonoras y experimentales a Ecuador, sin duda, una música para ciertos oídos.

Para Mesías, aunque proviene de raza indígena, considera que folklorizar la cultura, de alguna manera no permite la expansión creativa, lo que le permite como compositor, generar una nueva propuesta musical, en donde trabaja la sinfónica con la electrónica, convirtiéndose en una música "difícil" según los entendidos.

Una de las razones por las que la música de Mesías es un detonante inspirador, es su dinamismo sonoro, no melódico, que permite generar un paisaje surrealista a través del sonido y el manejo de nuevas tecnologías, la fusión de instrumentos clásicos y electrónicos, que se adaptan a un nuevo contexto expandiendo la experiencia sonora y de movimiento. Además, la estética de la música de Mesías, genera un ambiente de misterio e incomodidad que precisa la obra a desarrollarse.



Img. 3 Mesías Maiguashca y "Los Sonidos Posibles"

[d] El valle de los abismos

Es una obra dirigida por el emblemático James Thierée, nieto de Charles Chaplin. Ésta pieza de teatro no lleva diálogos, el lenguaje que comunica la obra se desarrolla a través de la música, la pantomima, la danza y la acrobacia, que dan lugar a una poética no aristotélica, que de igual manera, lleva al espectador por un viaje de sueños desde los primeros minutos de escena.



Img. 4 "El valle de los abismos" de James Thierée

Una obra que se desarrolla entre el circo y la danza sin soltar la teatralidad que le brinda su potente profundidad que conmueve al espectador, una obra de fantasía escénica y personajes surrealistas que componen una obra maestra.

La composición, su escenografía, la versatilidad de los actores y el dinamismo de sus acciones, los colores,

estética y textura, son el detonante que dan lugar a una fuente de inspiración.

La ausencia de diálogos, brindan mayor importancia al cuerpo, evitando el virtuosísimo circense y enfocándose en la transmisión de emociones y sensaciones a través del drama.

1.1.2 ESTUDIO DE REFERENTES TEÓRICOS

[a] La Danza Butoh

ORÍGEN

La danza butoh es una de las manifestaciones artísticas más representativas de Japón, conocida también como la danza de la oscuridad, sus creadores son Kazuo Ohno y Tatsumi Hijikata quienes conciben el butoh como un estilo de danza y un estilo de vida, siendo este último, un medio de búsqueda interior del propio ser que permite libertad de creación y experiencia, sin embargo, el fin último del butoh, es el encuentro espiritual mediante la conexión ancestral y el inconsciente, una danza en entre la forma y la inmaterialidad.

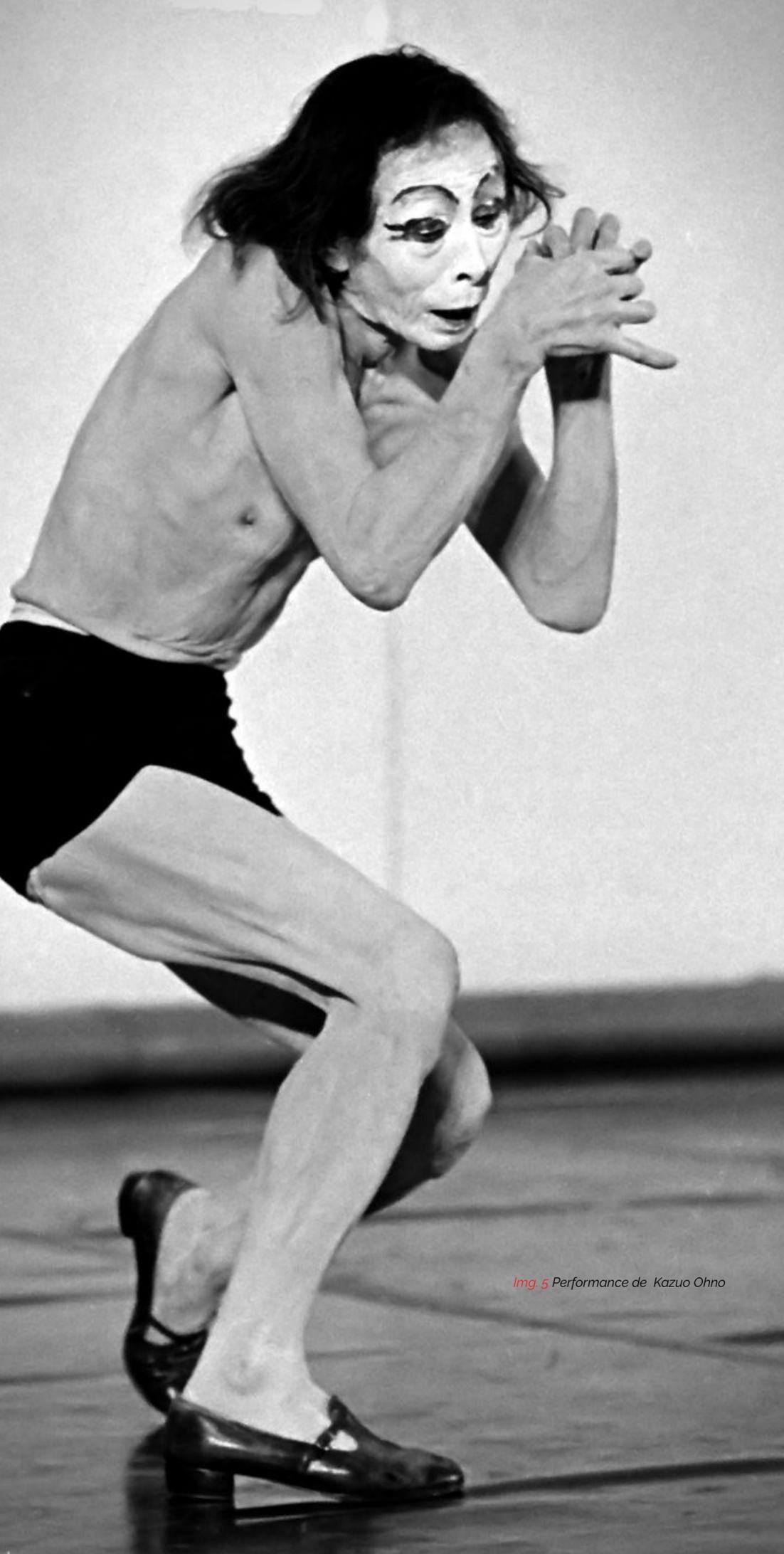
El término Butoh, viene de la palabra buyó, que hace alusión a las distintas danzas que se encuentran fuera de las categorías de danzas tradicionales de Japón. Hijikata modificó las letras con el fin de convertir a la palabra en un sonido más tajante y seco.

En un principio, la danza se bautizó como "Ankoku Butoh" que hace referencia a la danza de la oscuridad, de la sombra y lo desconocido.

La danza butoh es una de las manifestaciones artísticas más representativas de Japón, conocida también como la danza de la oscuridad, sus creadores son Kazuo Ohno y Tatsumi Hijikata quienes conciben el butoh como un estilo de danza y un estilo de vida, siendo este último, un medio de búsqueda interior del propio ser que permite libertad de creación y experiencia, sin embargo, el fin último del butoh, es el encuentro espiritual mediante la conexión ancestral y el inconsciente, una danza en entre la forma y la inmaterialidad.

El término Butoh, viene de la palabra buyó, que hace alusión a las distintas danzas que se encuentran fuera de las categorías de danzas tradicionales de Japón. Hijikata modificó las letras con el fin de convertir a la palabra en un sonido más tajante y seco.

En un principio, la danza se bautizó como "Ankoku Butoh" que hace referencia a la danza de la oscuridad, de la sombra y lo desconocido.



Img 5 Performance de Kazuo Ohno

El butoh nace a finales de los años cincuenta como fruto de una sociedad lacerada por la postguerra y el choque cultural. Resulta complejo catalogar al butoh dentro de una línea de expresión escénica ya que utiliza características tanto de la danza y el teatro.

La danza butoh es una de las manifestaciones artísticas más representativas de Japón, conocida también como la danza de la oscuridad, sus creadores son Kazuo Ohno y Tatsumi Hijikata quienes conciben el butoh como un estilo de danza y un estilo de vida, siendo este último, un medio de búsqueda interior del propio ser que permite libertad de creación y experiencia, sin embargo, el fin último del butoh, es el encuentro espiritual mediante la conexión ancestral y el inconsciente, una danza en entre la forma y la inmaterialidad.

El término Butoh, viene de la palabra buyó, que hace alusión a las distintas danzas que se encuentran fuera de las categorías de danzas tradicionales de Japón. Hijikata modificó las letras con el fin de convertir a la palabra en un sonido más tajante y seco.

En un principio, la danza se bautizó como "Ankoku Butoh" que hace referencia a la danza de la oscuridad, de la sombra y lo desconocido.

El butoh nace a finales de los años cincuenta como fruto de una sociedad lacerada por la postguerra y el choque cultural. Resulta complejo catalogar al butoh dentro de una línea de expresión escénica ya que utiliza características tanto de la danza y el teatro.

Entre ellas, se encuentran rasgos de las artes escénicas tradicionales de Japón, que se relacionan estrechamente con la naturaleza, el arte y la agricultura que destacan es sus formas de expresión, haciendo de la conexión con la natura, una de las principales características de la danza permitiendo una conexión entre lo animal y lo primitivo, que se ve reflejado en la corporalidad del butohka (danzantes).

Además de la conexión con la naturaleza, otra de las características del butoh, son sus influencias y herencias de tradiciones culturales que tienden a lo grotesco y fantasmagórico; existen diversos rituales y festivales que se caracterizan por sus gritos, máscaras y danzas extravagantes que aluden a deidades y demonios que provocan terror.

Por esta razón, la estética del butoh responde a una fealdad que transmite miedo y erotismo.

Sin embargo, para comprender de una manera más profunda el butoh, es necesario conocer también el origen de sus creadores, a quienes el contexto social de sus primeros años de vida, influyen de forma importante en sus creaciones y a quienes se les atribuyen el lado de luz y oscuridad dentro de la danza, un yin yang.

Kazuo (1906 - 2010) crece en contacto e influencia extranjera; su madre, apasionada por la música clásica y los cuentos de fantasmas, despierta en Ohno su sensibilidad artística, llevándolo a interesarse por las artes y la danza, aprendizajes que se ven interrumpidos por su participación en la milicia.

Tatsumi Hijikata (1928-1986) también comparte una infancia influenciada por el frío del puerto y las historias de fantasmas, viene de una familia más humilde que se dedica a la agricultura, uno de los factores influyentes para la creación. Así mismo, se ve motivado por la sensibilidad del arte y la danza, llevándolo a Tokio donde conoce a Kazuo Ohno en los años cincuenta.

Hijikata y Kazuo Ohno además fueron estudiantes de Mary Wigman en Alemania, en donde el expresionismo alemán, da lugar a la liberación del cuerpo, influyendo y convirtiendo al butoh en una danza universal, "una danza del corazón" como decía Kazuo Ohno, para quien el butoh ya se bailaba dentro del útero de la madre, libre de regionalismos.



*Img. 6 Tatsumi Hijikata y el pueblo japonés:
La revuelta del Cuerpo*

Crece en ambientes vulnerables, donde historias de fantasmas y demonios son parte de la tradición cultural, da lugar a una danza con tintes oscuros e influencias extranjeras, tocando temas como la muerte y lo primario, el cuerpo fetal, la madre, la vejez, cuerpos deformados por el frío y la pobreza, cuerpo de fantasmas.

Estos factores influyen en la danza, siendo la postguerra, el detonante que permite la maduración de la misma. En aquella época, las artes escénicas se encuentran en una etapa en donde la modernización política y la

occidentalización, estaba aniquilando la identidad propia de Japón, las artes escénicas ya no contaban como un entrenamiento atractivo, debido a que muchas de las obras tradicionales se encontraban politizadas y los jóvenes preferían aprender danzas occidentales, por lo tanto era necesaria una propuesta artística de crítica social exenta de política, que buscaba vencer la occidentalización y rescatar las raíces de las artes y cultura japonesa.

De esta manera, la danza butoh nace como una alternativa filosófica que responde a una protesta social no política, reflejando la desolación y desesperación del contexto de aquellos momentos. Mientras que Kazuo Ohno, trabajaba temas sensibles y de más calma, Hijikata por el contrario, trabajaba un lenguaje oscuro e irracional, siendo estas dos formas de danza, representaciones grotescas que generan un diálogo a través de los sentidos de los espectadores y que terminan por caracterizar la danza misma.

Poco a poco el butoh se expande a través del globo entre los años sesentas y setentas, internacionalizándose por completo en los años ochentas, gracias a Kazuo quien realiza varias giras por Europa y Estados Unidos, haciendo de la danza un lenguaje universal que se adapta al contexto, situación y etapa de cada región, influyendo en la creación de cada butohka propio del lugar.

Una hibridación dinámica entre oriente y occidente en donde se mezclan elementos y experiencias culturales.

Butoh en Latinoamérica

El butoh llega a América Latina en la década de los ochentas, expandiéndose en Colombia, Chile, Ecuador, y posicionándose principalmente en México y Argentina. Kazuo Ohno llega con sus obras causando impresión entre los artistas de la época, que se vieron obligados a viajar al exterior para tomar las enseñanzas del butoh y llevarlos a su tierra.

En México, la danza ha sufrido varias oleadas desde sus inicios, en donde la aceptación del público fue escasa, apenas en el año 2010, el butoh se convierte en un fenómeno con amplio número de bailarines y seguidores.

Si bien es cierto que el butoh busca un retorno a sus raíces primarias, "es una mezcla internacional de elementos" (Nario Goda, citado por Horton Fraleigh, 1999). Hoy en día debido a su expansión, cada territorio que se ha reapropiado de la danza, busca sus raíces desde su geografía que permite un florecimiento de las expresiones alrededor del mundo.



Img. 7 "El valle de los abismos" de James Thierée

El butoh no solo se ha posicionado como una manifestación dancística sino también como una herramienta de sanación, en donde se genera una danza que indaga en las heridas inconscientes de la humanidad, situaciones sociales que han vivido otros países, como dictaduras, genocidios indígenas, colonización y miseria.

El butoh busca construir una identidad perdida u olvidada, en el caso de Latinoamérica, existe una pérdida de las prácticas rituales por parte de las comunidades indígenas, generándose una necesidad por vincular las tradiciones culturales con la experiencia de la danza butoh.

"Los japoneses no hablan nuestro idioma, y no me refiero al español, sino a nuestro idioma emocional, kármico, inconsciente, colectivo" (Mendoza, 2015)

Hoy por hoy, en una necesidad por catalogar el butoh dentro de una rama escénica, se la ubica como un género liminoide¹, es decir, plural, fragmentario y experimental, ya que la danza cuenta con simbolismos que le dan un tono sagrado, generando una atmósfera onírica.

Entre algunas terminologías que han intentado describir la danza butoh, se dice que es una especie de teatro bailado, o una danza teatral, o un paso intermedio entre la danza y el teatro, un nuevo teatro. Según Tatsu-mi Hijikata (), el butoh es una forma de teatro total, sin embargo, la búsqueda espiritual dentro de la danza es fundamental.

CARACTERÍSTICAS

Forero (2008) describe algunas de las características originales más importantes dentro de la danza butoh y la conexión con la naturaleza que se ve influenciada por los agricultores, por ejemplo, ellos trabajan el namba, que se trata de un movimiento vertical en donde se genera una conexión mano-pie del mismo lado, que el trabajar juntos se genera una fuerza mayor para arar y cultivar los campos, además, existe una conexión especial con la tierra que permite a los butohkas conectarse con la naturaleza y su origen.

Otra característica o movimiento que comparte el butoh con sus tradiciones culturales es ganimata, que se refiere a las piernas arqueadas, donde las rodillas rompen el ritmo de la caminata, dotando de cierto peso y deformación al cuerpo, característica de las personas que habitan en las áreas rurales de Japón y que luego adopta el butoh.

No existe el lenguaje a través de las palabras, sino es el cuerpo mismo quien habla a través de la danza, por lo tanto es necesario que el butohka alcance cierto nivel de crisis que le permite generar movimientos auténticos, sentidos, vividos y genuinos. Si los movimientos son premeditados, se estaría cayendo en una caricatura. Para Ohno e Hijikata (1959), el danzante debe desaprender todas las técnicas y danzas para indagar libre dentro de sí mismo, solo así es posible indagar en el inconsciente.

"El butoh no está compuesto por algo pensado o que se pueda entender pensando; es un mundo más allá de la razón. Hay que eliminar todo, despojarse de todos los movimientos habituales; sin ellos, uno no sabe como va a moverse, por eso tiene que aguantar y penetrar en el mundo incomprensible. Si uno entiende algo, no sirve".

Viala y Maisson apud. Del Pino, 2004

¹ Término utilizado por Dubatti para referirse a una nueva línea de teatro (teatro liminal) dentro de las múltiples ramas teatrales.

Es importante que el bailarín genere una conexión entre cuerpo-mente como un solo movimiento, auténtico y genuino. Una danza que busca que el espectador vea algo más que un cuerpo, que sea capaz de percibir lo inmaterial.

El cuerpo del butohka busca crear nuevas formas a través de la torsión, encontrar nuevos ángulos, partes que no son visibles, gestos grotescos, un cuerpo que se deja poseer por una energía oscura fundamental para navegar el inconsciente. Un cuerpo acompañado por la música en donde se generan movimientos pausados y contorciones, seres que parecen romperse con el fin de llevarse a sí mismo a espacios y tiempos siniestros entre el horror y la rebelión.

Los personajes en su mayoría son andróginos, claro-oscuros, ambiguos; abordan temas de vida y muerte, cuerpos contaminados, en crisis, débiles y blancos. La gestualidad dilatada en el rostro, contorsiones corporales, movimientos lentos, maquillaje blanco, ausencia de cabello, son algunas de las características del danzante.

Un cuerpo en estado de animal, libre de instintos y humanidades, sexual,

violento, en crisis; razón por la cual convierte al butoh en una danza oscura.

Pintar de blanco los cuerpos semi-desnudos, son parte de un ritual de enmascaramiento del yo, del ego, que permite una corporalidad y visibilidad diferente generando una mayor transformación a nivel actoral, que oculta la condición humana y permite proyectar otros cuerpos, formas y seres que incluso llegan a sorprender a los mismos intérpretes.

Los cuerpos se cubren o velan con el objetivo de realizar un ritual de ocultamiento de la personalidad, lo que podríamos describir como una ceremonia de enmascaramiento de yo, un procedimiento de conversión que suele percibirse como un facilitador para alcanzar lo que los butohkas conocen como la 'la caída del ego'.

(Patricia Aschieri 2015)



Img. 8 *Cuerpo blanco*

Sin embargo, hoy en día, los nuevos actores por diversas razones, prefieren no hacer uso de la pintura. Aun así, su uso permite cierto vaciamiento del cuerpo que oculta la personalidad real del intérprete permitiendo descubrir un nuevo cuerpo.

Los fantasmas y ancestros se hacen presentes en la danza, se busca rescatar tradiciones como los mitos, rituales, creencias populares fantasmagóricas que se conectan con la muerte y la naturaleza, una necesidad de ejercer la ritualidad a través de la danza y el teatro.

El butoh no pretende complacer al público, sino explorar en el inconsciente y crear un canal entre el actor y el espectador para crear un efecto de repulsión que genera un sentimiento de liberación, una purga o una catarsis.

El butoh explora la relación entre el inconsciente reprimido y las imágenes surgidas durante la actuación para crear un canal directo de comunicación entre el que baila y el que observa mediante el efecto repulsión/identificación que permita a la vez un sentimiento de liberación.

(Del pino, 2004)

Aunque el butoh tiene grandes influencias del expresionismo Alemán, se mantiene la idea de liberar el cuerpo, una forma de bailar con el corazón.

Dentro del butoh mismo, existen dos líneas de trabajo que corresponden a cada uno de sus creadores. La danza de Kazuo se aproxima a la improvisación, mientras que la danza de Hijikata es más coreografiada, cada intérprete se acerca a la línea más afín.

Según Aschieri (2013) actualmente se reconocen tres formas de danza butoh. El butoh originario, que se desarrolla en Japón y que se rige a las enseñanzas de sus creadores. También se encuentra el Post butoh, practicado por los discípulos de sus creadores, que además de trabajar el butoh original, desarrollan técnicas acorde al contexto de la región en donde se encuentran.

Y la tercera forma, se conoce como butoh mix, que es desarrollado por todo tipo de personas al rededor del globo y que han adoptado a la danza sus influencias culturales, tradicionales y corporales.

Cada una tiene sus propias diferencias y estilos aunque todas mantienen una misma estructura y poética que brinda total libertad creadora para la identidad y búsqueda personal en cada intérprete.

EL ESPÍRITU EN LA DANZA BUTOH

Como se ha mencionado con anterioridad, uno de los objetivos primordiales del butoh es el contacto con el espíritu. Al intentar describir a qué se refiere dicha aseveración, se habla de un estado en donde el cuerpo y la mente se vuelven uno, un solo movimiento que busca plasmar lo inmaterial, algo que está más allá del cuerpo y la actuación, busca una autenticidad que rechaza la forma y la estructura, permitiendo así la libre improvisación desde el movimiento genuino del danzante.

No es la persona la que baila, sino que es "es danzada" por otras fuerzas o energías... la idea de bailar sin ego, también está asociada a la consideración de la danza butoh como danza espiritual, no intelectual y, más precisamente, una sin pensamientos.

(Patricia Aschieri, 2013)

Se trata de una danza con tintes rituales que de alguna manera sana internamente través de la catarsis que se genera en ella. Llena de imágenes mentales y metáforas, la danza permite al cuerpo pintar poemas a través del movimiento.

Para los butohkas, es muy importante entender la relación que existe entre el cuerpo, mente y espíritu. Ichikawa, filósofo japonés menciona que el cuerpo es espíritu y funcionan como unidad, nunca separadas.

Debemos olvidar – explica- los conceptos de espíritu y cuerpo tal como los comprende nuestro intelecto, e intentar captar el cuerpo concreto tal como lo vivimos, esto es, en sus aspectos de funcionamiento. Esta afirmación significa que debemos suspender nuestra comprensión del cuerpo como una "herramienta del espíritu"

(Patricia Aschieri, 2013)

Por lo tanto, dentro del butoh, se toma al ser como este "cuerpo holístico" compuesto en su totalidad por espíritu y forma. "El hombre está conformado de elementos complejos que en conjunto son definidos como cuerpo holístico: físico-corporal, cognitivo, emocional y espiritual trascendente" (Robles, 2006 p. 49-50)

Dentro de la danza se maneja lo que se conoce como "meditación en movimiento" como un método para la práctica que se caracteriza por un enfoque pleno que permite abandonar hábitos intelectuales o fijaciones mentales, y que además trabaja con el Ki (energía) en donde existe un realce energético a partir del entrenamiento del cuerpo.

Para la cultura oriental, el manejo del Ki energético es parte importante del desarrollo humano, y la comprenden como una energía emocional que recorre el inconsciente activando funciones psicológicas y que además puede ser manipulada a través de trabajos de acupuntura, por ejemplo.

La sustancia de la desconocida energía del Ki es aún desconocida, es un flujo de una cierta circulación de energía en el cuerpo viviente, único en los organismos vivientes. El flujo del ki cuando es visto psicológicamente, es percibido como en el circuito de coenestesis, como una sensación no usual... vista desde los fisiológico, ésta se detectada en la piel.

(Aschieri 2013, p. 116-117)

Es importante reconocer que el cuerpo mantiene una relación entre macrocosmos y microcosmos, es decir, una relación entre el cuerpo humano y el universo. Debido a todo el bagaje de filosofía espiritual y la estrecha relación que se identifica entre el cuerpo y el espíritu, la danza butoh es fiel a dicha sensación que permite ver y sentir la danza desde una parte más profunda e inconsciente.

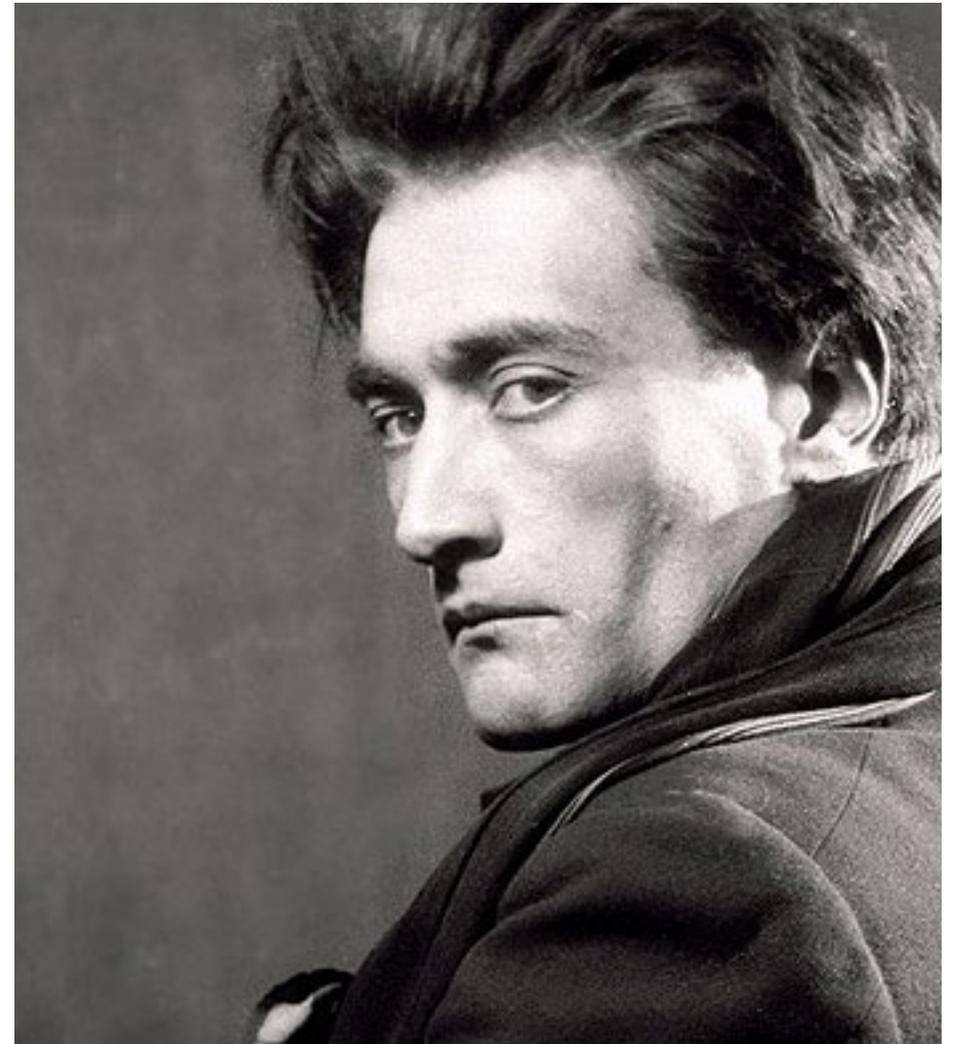
[b] Teatro Experimental

EL TEATRO DE LA CRUELDAD ANTONIN ARTAUD

Allí donde hay metafísica, mística
Dialéctica irreductible,
Escucho como se retuerce el gran colon
De mi hambre Y bajo los impulsos
de su vida oscura
Les dicto a mis manos su danza,
a mis pies, o a mis brazos.

(Antonin Artaud, 1948)

Artaud (1896-1948) expone el Teatro de la Crueldad sin llegar a desarrollarlo como una puesta en escena, sin embargo, sus escritos dan pie para el teatro experimental y sobretodo a la construcción de otro tipo de teatro que se enfoca en la ritualidad y el lenguaje corporal del actor.



Ima. 9. Antonin Artaud

Una obra subversiva que cuestiona el teatro clásico a través de actos espontáneos y experiencias catárticas, un teatro que no se presta para espacios habituales, sino por el contrario, requiere un espacio que acerque al espectador y lo reúna de manera más íntima e intensa con el actor.

Su teatro propone que sea dirigido por un "creador único" en donde el montaje escénico es irreplicable, sin textos o palabras, un teatro libre de representación y narración, un teatro ritual que se enfoca en la metafísica, la magia y simbología. Accionando y enfocándose en el cuerpo del actor, haciendo del espectador, el receptor imprescindible de la obra.

CRUELDAD

Si bien es cierto que la palabra "crueldad" nos lleva a pensar en el término propio de la palabra, el teatro de la crueldad tiene otra connotación para Artaud, quien percibe la palabra como un fundamento existencial que nos hace sentir vivos, "crueldad es la esencia de la vida, no meramente una cualidad, sino la cualidad más profunda y vital posible: la fuerza más allá de lo humano... la crueldad como rigor cósmico y necesidad implacable" (Pascoe, 2010, p.14)

En este caso, el término crueldad se refiere a una especie de trance que supera la razón y la moral, que "atenaza" a las personas, rompiendo los límites y acercándose a la excentricidad y plenitud existencial. Se refiere a la creación infinita, la renovación y la muerte necesaria, la creación y la destrucción.

Se puede entender entonces a la palabra crueldad como una necesidad y rigor, "una determinación irreversible, determinismo, sumisión a la necesidad, etc. y no necesariamente evocar la idea de "sadismo", "horror" y "sangre" (Derrida 1969, p.9)

"Teatro de la Crueldad" quiere decir teatro difícil y cruel en primer lugar para mí mismo... no se trata de esa crueldad que podemos ejercer uno contra otros despedazando nuestros cuerpos, mutilando nuestras anatomías personales... sino de aquella crueldad mucho más terrible y necesaria que las cosas pueden ejercer sobre la cabeza.

(Artaud, 1938, p.18)

El "Teatro de la Crueldad" entonces, se acerca más a la conciencia existencial humana en donde "fuerzas dominantes" como Artaud menciona, nos poseen y nos dirigen a través de la energía en pos del orden, y tanto el arte como el teatro, poseen el poder de reflejar esta idea mágica y poética de trance y es necesario retomarla. Artaud propone evitar representar el reflejo humano del desorden y desastre "debemos dejar de representar, de escribir y hacer cualquier cosa" (Artaud, 2013, p.19)

LA ANTIREPRESENTACIÓN

La antirepresentación se refiere a que el teatro de la crueldad, no es una representación que aproxima al espectador a la realidad, por el contrario, el teatro de la crueldad no es un espectáculo, por tanto se podría decir que refleja otra realidad en donde la vida determina el pensamiento del ser y no viceversa.

“El teatro de la crueldad no es una representación . Es la vida misma en cuanto ella tiene de irrepresentable. La vida es el origen no representable de la representación” (Derrida 1969 p.7) es decir, la vida no puede ser representada porque la vida misma es espontánea, por tanto el teatro de la crueldad no busca representar si no accionar con la misma espontaneidad con la que ocurre la vida.

El teatro de la crueldad busca romper con la estructura aristotélica y generar un lenguaje a través de la corporalidad del actor, romper con los textos y la poesía escrita, liberarlo de la palabra y dar lugar a los sonidos o desestructuración de sílabas.

² La Representación, se refiere a la Mimesis, concepto de Aristóteles que habla de la imitación de acciones de los humanos y la naturaleza que refleja nuestro universo mejor o peor de lo que es, representando historias dramáticas como la tragedia y la comedia.

³ Las culturas antiguas y mágicas descifran jeroglíficos, al igual que el teatro que tiene sus sombras, un tipo de lenguaje. Artaud, El teatro y su doble. P. 10

Un teatro que se repite todas las noches siguiendo siempre los mismos ritos, siempre idénticos a sí mismos, no puede seguir contando con nuestra adhesión. Necesitamos que el espectáculo a que asistimos sea único, que nos dé la impresión de ser tan imprevisto y tan incapaz de repetirse como cualquier suceso de la vida, como cualquier acontecimiento provocado por las circunstancias.

(Artaud, citado por Juanes, p. 5)

Artaud menciona que la representación teatral se ha mantenido desde hace 400 años, siendo un teatro descriptivo que relata, un teatro donde las imágenes no provocan reacción en los espectadores, un teatro que no deja ninguna marca de por vida. Propone lanzar al espectador imágenes poéticas que llegan a la sensibilidad del espectador y trastocan sus nervios.

La presencia del espectador es esencial, ya que es el receptor de los símbolos que Artaud llama “jeroglíficos” . A través de la obra el público se sensibiliza, causando impacto en el mundo interior de su ser, ya que la obra procura volver a medios

antiguos y mágicos para alcanzar dicha sensibilidad. Artaud busca alterar el alma del público o de los participantes quienes llegan a la obra para recibir una cirugía que afecta tanto a sus sentidos como al espíritu.

Artaud dice que si la música influye sobre las serpientes, no se debe por connotaciones supersticiosas sino porque las serpientes son capaces de percibir las vibraciones de los sonidos y lo sienten como un masaje sutil y prolongado; propone actuar sobre los espectadores de la misma manera, utilizando nuestro cuerpo como medio de transmisión.

En el teatro de la crueldad el espectador se ubica en el centro de la acción o rodeado por la obra dando lugar a otra mirada que no le permite abstraerse, se rompe el distanciamiento y se genera lo que Artaud denomina una fiesta.

Las imágenes físicas deben ser violentas y sacudir la sensibilidad del público.

EL CUERPO DEL ACTOR

Necesito actores que sean ante todo seres, es decir, que en escena no tengan temor ante la sensación verdadera de una cuchillada, o ante las angustias para ellos absolutamente reales de un supuesto alumbramiento.

(Artaud, 2013 p. 16)

Artaud propone desarrollar un cuerpo xilofónico, tratándose de un cuerpo que produce sus propios sonidos y es capaz de modificar la palabra para generar una especie de encantamiento. Un cuerpo que emita sonidos, voces, ruidos, desde la carne y huesos, convirtiendo al actor en una caja de resonancia que proyecta ondas sobre el espectador y hace de la obra una ceremonia sagrada y ritual. La energía del cuerpo se transmite a otros cuerpos comunicándose con todo.

Dicha emisión de sonido convierte al cuerpo en un instrumento xilofónico; además propone desestructurar la palabra en bloques de sílabas, de manera que se desafina el oído y se crea una especie de sonoridad musical y poética que juega un papel de encantamiento mágico sobre el público, como una manera de manipular los símbolos en donde se pretende purgar al espectador, liberarlo de cargas emocionales, regresar su espíritu y devolverlo a la sociedad con nuevas prioridades éticas.

TEMÁTICA

Hacer metafísica con el lenguaje hablado, es hacer que el lenguaje exprese lo que no expresa comúnmente; es emplearlo de un modo nuevo, excepcional y desacostumbrado; es devolverle a la capacidad de producir estremecimiento físico... es usar las entonaciones de una manera absolutamente concreta... es en fin considerar el lenguaje como forma de encantamiento.

(Artaud, p. 196)

“Al lenguaje hablado, adjunto yo otro lenguaje, el cual trato de devolver su vieja eficacia mágica, su eficacia embrujadora, integral, al lenguaje de la palabra cuyas misteriosas posibilidades han sido olvidadas” (Artaud, citado por Derrida, p.11) es decir, tomar la palabra de la misma manera que la usaban los ancestros como un modo de encantamiento sonoro.

Artaud propone materializar la palabra a través de la imagen del cuerpo y del sonido, ya que no se refiere únicamente al lenguaje de la voz solamente sino también al lenguaje de los gestos y otro tipo de expresiones, por tanto, interpretar la obra se asemeja a interpretar un sueño, al cual las imágenes visuales evocan una interpretación textual.

El teatro de la crueldad no busca omitir la palabra por completo, sino dotar de la palabra otro sentido y sonido.

El teatro de Artaud busca llegar al lado oscuro del espíritu y manifestarlo en una proyección material y real. Expone que el cuerpo se ha distanciado del espíritu y es necesario generar un re-encuentro, restaurar el diálogo cuerpo-espíritu de la misma manera que los rituales ancestrales.

En este ámbito, Artaud menciona la palabra mana, haciendo referencia a la energía, como una fuerza que se origina en la psiquis y que supera cualquier distancia entre lo físico y lo metafísico.

Al crear una obra ritual, se genera otro tipo de contacto entre el actor y el público, en donde los cantos y sonidos verbales conectan a los participantes entre ellos y el cosmos.

El miedo y el estímulo psíquico que generan los rituales, permite que el espectador no sea el mismo que entró antes de presenciar la obra, el público participa de manera pasiva, otorgando energía colectiva a la obra.

[c] La ritualidad y lo sagrado en el teatro

Es importante definir qué se entiende por ritual antes de abordar la ritualidad en el teatro.

Vásquez (2011), señala: un ritual puede entenderse como una serie de actos repetitivos, con un lenguaje simbólico que parte de procesos mentales colectivos e individuales, buscando generar espiritualidad y conexión cósmica dentro de un espacio-tiempo.

Existen además otras interpretaciones como la actitud del hombre frente al destino, Zárate, citado por Vásquez (2011), menciona que dicha búsqueda, sirve para calmar la angustia existencial frente a un universo que no es capaz de controlar y que obliga al ser humano a indagar en su espiritualidad.

Básicamente, el rito es una ceremonia efectuada por un sujeto que sirve de canal entre el macrocosmos y el microcosmos fuera del control humano, en donde se genera un sentir colectivo que da rienda suelta a una sensación energética llena de simbolismos; una representación de antiguos actos y tradiciones que nunca se sabrán

con total certeza si en verdad fueron así, sin embargo, de alguna manera pretende renacer o recrear un acontecimiento que se expresa a través de códigos y símbolos de cada cultura.

Es importante saber que no existen únicamente rituales religiosos, existen todo tipo de ritos, ya que el mismo, debe entenderse como todo acto que se repite. Por tanto existen rituales cívicos e incluso rituales personales de la vida diaria.

El teatro en cualquiera de sus manifestaciones, es un ritual, por tanto se puede decir que el teatro y el ritual van juntos, sin embargo, no solo se trata de repetir determinadas acciones, sino de ir más allá de la acción, el ritual debe tener un intención.

En cuanto al teatro, éste siempre ha estado influenciado por los ritos antiguos que conforman la historia de un pueblo, tradiciones o pensamientos. Y de alguna manera, el teatro comparte características del ritual como el uso de códigos, la implicación del cuerpo, el espectador, y el control o desborde energético.

No se trata de un conjunto de artes que dan forma al teatro, si no es el teatro el cual se vale de las artes para su ejecución, una especie de ritual

evolucionado. La ritualidad teatral nace cuando se genera una masa de energía extra-cotidiana que se funda en una estructura de signos y símbolos.

La relación que se genera entre el teatro y el ritual, radica en la idea de hacer la vida más poética, es decir, dar a la vida una connotación más simbólica y surrealista a través de signos y códigos, ya sea desde la belleza o desde la fealdad,

Un arte capaz de develar las partes ocultas de la mente que, de alguna manera, son el reflejo de la sociedad que suele olvidar ciertos aspectos de la vida. Se convierte entonces en una manifestación artística que busca expresarse a través del ritual en respuesta a una necesidad del ser.

Eugenio Barba, expone tres tipos de teatro, el primer teatro, es aquel teatro que narra la herencia cultural y social, el segundo teatro, es el teatro experimental o contemporáneo, y el tercer teatro cuyo objetivo es reflejar la parte espiritual y ética del hombre; a este último teatro lo llama Teatro Antropológico.

“La antropología teatral es el estudio del comportamiento del hombre a nivel biológico y sociocultural en una

situación de representación / el teatro antropológico es el teatro cuyo actor se enfrenta a su propia identidad” (Barba, 1988)

El teatro ritual o antropológico, busca despertar en el espectador zonas del subconsciente a través de imágenes, sonidos o palabras, que de alguna manera potencian la esencia del hombre, que según Artaud (1964), ha permanecido dormida durante siglos de civilización y moral.

[d] Entrenamiento Actoral

Así como cualquier profesión, es importante que los individuos se desarrollen y preparen en su área de vocación continuamente, creando un hábito de disciplina y generando un compromiso para con la sociedad.

Dentro de las artes, una de sus funciones primordiales es comunicar, transmitir un mensaje a la sociedad a través de un lenguaje universal que involucra símbolos, códigos, sonidos, colores, etc. en cuanto al arte teatral, es importante que tanto los actores como aquellos que buscan prepararse dentro de este campo, tengan “hambre de conocimiento”,

como menciona Andrade-Esparaza (2016) citando a Eugenio Barba (p.4), es decir, que la persona debe estar abierta a recibir y abrazar todo aprendizaje que lo va a nutrir con un gran baúl de información para la creación; y si una persona cuenta con un talento innato, debe cultivarse para no perderlo, ya que dicho desarrollo implica crecimiento.

Cuando se habla de "hambre de conocimiento" se refiere a que el actor debe nutrirse de otras disciplinas y conocimientos como la literatura, antropología, psicología, entre otras ciencias de interés, ya que dicha información sirve como material de creación y construcción, debido a que la actuación, va mucho más allá de la imitación o la representación.

Además es importante definir qué tipo de actor se busca trabajar, Núñez, citado por Andrade-Esparaza (2016), se refiere a dos tipos de actores: el "actor sagrado" y el "actor profano", haciendo alusión al actor que indaga en lo profundo de su personalidad y el actor de espectáculos comerciales respectivamente, cada preparación depende de la decisión que toma el intérprete para su desarrollo sin juzgar cual es "mejor" o "peor", y de esta manera, dicha preparación genera un compromiso y responsabilidad con la sociedad.

DISCIPLINA

Un aspecto importante dentro de la educación formal e informal es la disciplina, crear un hábito de trabajo constante que enriquece el talento y la creación.

"El actor es comunicador, creador de personajes: metáforas del ser. Cada uno elige en qué tipo de actor desea convertirse de acuerdo al cometido que quiere profesar" (Andrade-Esparaza 2016, p.4).

El cuerpo del actor como tal es la base de la expresión escénica, a través del ritmo y el movimiento se construye una danza, como menciona Dorflores (2001).

Por lo tanto se recalca la importancia de evitar tomar al cuerpo como un objeto que debe ser domesticado para operar y accionar de una determinada manera en respuesta a la sociedad, pensar al cuerpo como un objeto, es reducirlo a un ente que se mueve mecánicamente según la técnica que ha desarrollado, sin llevarlo más allá del virtuosismo.

La única manera de desarrollar el cuerpo dentro del movimiento y la danza, es a través de un trayecto de disciplina que le permite vivir al actor todo tipo de experiencias, dotando a sí mismo de cierto autocontrol de sus movimientos.

Ferreiro (2007) menciona dos tipos de disciplina: en la primera predomina el previo conocimiento que se asocia a la rutina y lo mecánico (hábito). La otra forma de disciplina se asocia con el descubrimiento y la creación (experiencia). Por lo tanto, la disciplina en el actor es un requisito fundamental que le permite crear patrones y secuencias de movimientos, repeticiones y un bagaje de información que le permiten desarrollar y crear obras.

La continuidad del entrenamiento depende únicamente del hábito creado por el actor, quien debe dar apertura al riesgo, a la teoría y a la práctica.

Cuando se trata de entrenar al actor, es importante abordar su totalidad, no dividirlo entre mente, cuerpo y espíritu, sino tomarlo como una máquina completa que coexiste entre sus dife-

rentes formas e inmaterialidades, por lo tanto, el actor debe hacerse conocedor de sí mismo y de la técnica para así explorar más allá de la misma.

¿Qué se aprende más allá de la técnica? El actor se descubre en ella, aprende a conocer mejor su cuerpo y sus bloqueos, explora las leyes del movimiento (equilibrio, tensión ritmo) e intenta siempre extender sus límites. "el teatro y el trabajo del actor son para nosotros una especie de vehículo que permite realizarnos" dice Grotowski, Este aprendizaje pasa por un conocimiento del cuerpo propio y sus límites, por supuesto, con el fin de extenderlos, pero también pasa – sobre todo- por un trabajo sobre sí mismo.

(Andrade-Esparaza 2016 p. 6)

Es decir, a través de la técnica el actor es capaz de auto-conocerse a profundidad, destacar sus cualidades, conocer sus límites y explorar dentro de sí mismo y sus posibilidades.

CUERPO HOLÍSTICO

El cuerpo es la herramienta única y más importante del actor, que es a la vez un creador que representa imágenes accionadas en escena, comunica un mensaje clave al espectador a través de un lenguaje de códigos, símbolos y movimientos, y de esta manera, narra o expresa un suceso, una historia, una realidad que puede estar exento de un texto literario verbalizado.

Si bien es cierto el cuerpo ha sido influenciado de sobremanera por la sociedad con respecto a concepciones estéticas, reflejando al mismo como una especie de contenedor o empaque, sujeto a ideales físicos que rigen la actualidad, sin embargo, es importante indagar es las habilidades del humano, más no en su aspecto físico, es decir, revalorar la esencia del cuerpo y sus capacidades.

Como se ha mencionado anteriormente, es necesario entender al ser humano holísticamente como menciona Robles (), es decir, como un organismo que está conformado por materia y energía, siendo estos su parte física, sus emociones, su intelecto y espíritu.

Al contrario de la idea dualista, la fenomenología plantea que el ser humano debe ser comprendido como un sujeto que incorpora mente y cuerpo como una totalidad, un sujeto que se encuentra en constante diálogo con su entorno siendo el cuerpo el único medio de recepción, expresión y experimentación, un canal de comunicación.

A través del entrenamiento y la disciplina el actor llega a lo que se conoce como una "madurez" que le permite desnudarse y exponerse desde su intimidad, se entrega al estado de "trance" que menciona Grotowski, e integra sus partes psíquicas y corporales.

Dicha preparación no solo contribuye a nivel profesional sino sobretodo, influyen a nivel personal y existencial del actor, el entrenamiento potencia la expresividad del cuerpo evitando caer en movimientos y representaciones mecánicas.

Rosalba Andrade (2016) cita a Tatsu-mi Hijikata con su frase: "es indispensable dejar la piel de nuestro cuerpo que ha sido domado y domesticado" (p.9) es decir, ese cuerpo que ha sido moldeado por la sociedad para accionar y normalizar actitudes y formas de relacionarse con los demás y con nosotros mismos que de alguna manera se nos ha sometido a un sistema de control, reprimiendo necesidades naturales y culturales.

EL EGO

Es importante saber reconocer ese lado salvaje y animal que por naturaleza todos los seres humanos llevamos dentro, ese ser creativo que convive en armonía con su cuerpo físico, mental y espiritual que permiten habitar un cuerpo con identidad propia, un cuerpo honesto, transparente, un canal limpio para la expresión.

“El conocimiento de mí y de mi cuerpo es siempre provisional porque está en devenir, en permanente construcción: en proyecto” (Ferreiro, 2007, p. 35) es decir, la importancia del autoconocimiento, permite la maestría sobre las fases y ciclos del ser humano, en donde el cambio y la trascendencia de su ser es permanente.

El autoconocimiento permite reconocer en el cuerpo sus límites físicos y mentales para aprovecharlos a favor de la creación y trabajo personal.

El dominio o la maestría sobre la autoconciencia física, permite aislar el juicio sobre la técnica, dando riendo suelta a las emociones y aspectos ocultos del mismo cuerpo.

La fuente de creación viene netamente del inconsciente, es la primera vía de creación que posteriormente dialoga con el consciente. “una actuación sincera está relacionada con la inspiración y con el subconsciente, y no con un control racional de la técnica” (Puerta, 2015, p.133) es decir, a partir de un trabajo consciente, es posible dejar navegar al subconsciente.

Es importante entender la consciencia como “una libertad limitada por la razón” (Stanislavski 1963, p.129) dicha consciencia debe abstenerse de interferir en la parte subconsciente del actor. Grotowski propone que el cuerpo del actor debe liberarse de las resistencias autoimpuestas para dar lugar al accionar del inconsciente y evitar los tecnicismos. Una de las maneras de acallar la razón es generar un ejercicio que silencie el ego.

Un silencio no solo a nivel simbólico sino literal también, es decir, desarrollar entrenamientos sin música que permiten gran concentración y una expansión de la consciencia, entendiendo dicha consciencia como conocimiento, percepción y escucha del propio cuerpo. Según Grotowski (1968), “el silencio exterior es imprescindible para conseguir el silencio interior”.

De esta manera, se acerca la idea de acallar la consciencia, silenciar el ego y el juicio del auto-observador, incrementando la atención interna y concentración sobre la acción.

[d] El Butoh y Artaud

Tanto el butoh como el teatro de la crueldad, encuentran puntos de convergencia que de alguna manera los convierte en dos áreas con ideas similares, provenientes de contextos y mentes diferentes.

Se podría arrancar con la concepción que comparten Artaud y el butoh, que se refiere a la unificación del cuerpo con el espíritu.

Mediante esta investigación, se busca materializar estos puntos de convergencia a través del montaje y la preparación del actor. A continuación, se mencionan las relaciones que existen en cada propuesta luego de analizar cada una.

El arte del butoh, se enfoca en la concepción existencial del ser humano y la consciencia del cuerpo, aborda la rebelión por parte del hombre frente a la crisis que implica el entorno social y del cual busca liberarse, de la misma forma que Artaud proyecta el cuerpo como un instrumento que busca liberarse de construcciones sociales e históricas, un cuerpo que se pregunta por su propia existencia y que se cuestiona el funcionamiento de los sistemas políticos, históricos, culturales y las costumbres del ser humano.

Tanto el butoh como el teatro de la crueldad, son respuestas transgresoras y radicales frente a los esquemas establecidos, tanto en la danza como en el teatro.

Cada uno busca romper con el adiestramiento del cuerpo y los moldes, se van en contra toda técnica, evitan la sensación placentera en el espectador y más bien busca exponerlo a las emociones a través de un lenguaje de imágenes que indaga en la relación con el inconsciente.

El canal de comunicación entre el actor y el espectador crea un efecto de repulsión/identificación que permiten un sentimiento de liberación.

Por otro lado, con respecto al cuerpo del actor o del bailarín, es un cuerpo que no busca representar o narrar algo, así como tampoco se busca un cuerpo estético.

El objetivo es explorar a través del cuerpo el micro-universo conectado al macro-universo, tal como es el objetivo del ritual: conectar con el cosmos a través del cuerpo que se expresa de manera única, irrepetible y libre.

El butoh y el teatro de la crueldad proponen una experiencia que se vive en el momento haciendo que el actor sea consciente de sus movimientos.

[e] Teatro Liminal

En la danza butoh, se ejecuta la expresión espontánea del cuerpo, el bailarín requiere trabajar el silencio interior o el vacío interno; no se preocupa por cómo se ve el cuerpo visualmente, sino a partir de la escucha interior, se permite liberar el movimiento que en ocasiones puede incluso ser imperceptible para el espectador, convirtiendo a la danza en un tránsito de quietud.

Este aspecto se relaciona con el Cuerpo sin Órganos que propone Artaud, es decir, liberar al cuerpo de sus órganos y expresarlo en su desnudez total hasta dejarlo en sangre y esqueleto, una metáfora que hace alusión a despojar al cuerpo de su ser, vaciarlo de su persona.

En cada una se busca la transformación a partir de múltiples devenires, proyectando una danza sugerente. La poética que maneja el cuerpo, es tomarlo como pura materia que se expresa, carne y huesos en trance y sin juicio.

Tanto el Teatro de la Crueldad como la danza butoh, no se tratan de obras representativas, o de teatro-espejo como un reflejo social, sino son obras que abordan la pérdida del yo, la supresión del ego, o como menciona Maneiro, supresión del "nombre propio".

El teatro es un arte que ha ido evolucionando a través del tiempo y así como cambia su visión y problematización de la sociedad, cambian sus dinámicas tanto en la teoría como en la práctica desde los actores y espectadores.

Es importante conocer qué se entiende por teatro hoy en día, que además de ser un lenguaje que comunica, es un espacio de acontecimientos, Jorge Dubatti (2016) expone en Filosofía del Teatro, como "un acontecimiento ontológico que se diferencia de otros acontecimientos por la producción de poiésis y expectación en convivio, y al actor, en tanto presencia aurática, como generador del acontecimiento poético" (Dubatti, 2007) es decir, un espacio en donde se generan una serie de acciones en medio de una reunión de personas imprescindibles que permiten que dichos sucesos ocurran.

Dubatti denomina Teatro-Matriz al teatro como tal que abarca distintas ramas y formas de expresión, es el teatro que surge desde sus más profundos inicios hasta el teatro de hoy en día. Es una creación humana en donde las personas van a vivir una experiencia, a recibir y compartir mensajes.

Debido a la evolución teatral existente es necesario re-definir el concepto de teatro ya que existen gran diversidad de épocas que han influenciado en el mismo, como es el teatro griego, cristiano, renacentista, entre otros; por esta razón se denomina a cada uno según sus cualidades, como "teatro de muñecos", "danza-teatro", "teatro de mimo", etc.

Dentro todas estas ramas podemos encontrar el Teatro Liminal o liminalidad teatral, que incluye el performance, el teatro performático, el circo, intervenciones urbanas, teatro pos-dramático, y otras expresiones que rompen con la narrativa y estructura del teatro clásico occidental. Todo este tipo de teatro es un teatro moderno con una nueva visión en cuanto al comportamiento tanto de la obra misma, como de los actores y el público.

El teatro liminal, no encaja dentro del marco del teatro convencional o representativo, carece de personajes, historia, drama y acontecimientos. El teatro liminal es aquel que como menciona Dubatti, nos hace preguntar "¿es esto teatro?". Dicha liminalidad, posee elementos del teatro-matriz, es decir este convivio entre actores, técnicos y espectadores, pero además incluye cualidades que no corresponden al teatro dramático.

El teatro liminal propone reconocer el espacio del límite, desde la conexión/separación, la mezcla y la hibridación, la transfiguración, lo excéntrico etc.

Por un lado, Dubatti destaca dos valores dentro del teatro liminal:

1. Es una herramienta superadora de las categorías taxonómicas modernas que proponían una clasificación racionalista y excluyente (solo es teatro el teatro dramático) (Dubatti, 2016, p.8) Es decir, el teatro liminal es una alternativa al teatro clásico que demuestra que existen otras formas de expresión.

2. Permite descubrir fronteras internas en el acontecimiento teatral canónico, incluso en el drama absoluto. (Dubatti, 2016, p.8) Que se refiere a que a través del teatro liminal es posible explorar y profundizar en las diversas formas de teatro y su ejecución, oponiéndose al teatro convencional.

El cuerpo del actor se convierte entonces en objeto de observación ontológica, es decir, el cuerpo es el objeto de estudio existencial que refleja el cuerpo físico, social y poético que se expone dentro del convivio teatral.

⁴ Jorge Dubatti (2016) en *La Filosofía del teatro define como convivio a la reunión entre artistas, técnicos y espectadores dentro del espacio.*

1.2 DESARROLLO METODOLÓGICO

1.2.1 RECOPIACIÓN E INTERPRETACIÓN DE DATOS

[a] Experiencia de la danza Butoh en Ecuador

La danza butoh ha sido un lenguaje que se ha puesto en práctica en mi cuerpo durante un año. He tenido acercamientos profundos a la danza a través de fuentes maestras que han explorado la misma durante más de una década y la han traducido a su método de enseñanza de infinitas maneras, pero la esencia siempre es la misma, la conexión interior con fuerzas inconscientes, ancestrales, cósmicas y terrenales.

La danza, al tener esta esencia que se acerca a las fuerzas de la naturaleza, se desarrolla de mejor manera en espacios cercanos a la misma, en contacto con la tierra, el agua, la roca, el viento, la lluvia, el calor.

Elementos que influyen directamente sobre el cuerpo detonando memorias que se traducen en movimientos.

Es distinto bailar en un bosque de eucaliptos, que un bosque de faiques, el movimiento corporal que genera el viento, es distinto al movimiento del aplastante calor.

Cuando permitimos que el ambiente y el entorno afecte nuestro cuerpo físico, nuestro cuerpo energético se hace presente y se materializa a través de una danza sin límites, sin técnica, pura y libre.

La danza butoh es una danza de contacto profundo con el propio cuerpo, al referirnos a la parte técnica de la misma, utiliza premisas para el despertar de la consciencia física que parten de ejemplos naturales, animales o elementales.

Una estrella tira de un hilo mi cabeza, una bolita dura o metálica se pasea por el cuerpo, entre la piel, los músculos y huesos; se conectan articulaciones como rodillas y codos, manos

y pies, columna cabeza, la mano y la cara; sentir la piel externa e interna de nuestro cuerpo, sentir los músculos, sentir los huesos, sentir los fluidos recorriendo, sentir una masa de carne corriendo por el espacio, abrir el ojo de la nuca, abrir los ojos de los pies, rayos que atraviesan el cuerpo.

Los devenires son estas premisas poéticas que permiten la transformación del cuerpo, no a nivel representativo, sino sentido, por ejemplo: ser el árbol, ser el tronco, ser el río, ser una serpiente de dos cabezas, ser un insecto dorado, ser una flor que se abre en el desierto, ser un túmulo de polvo con partes de insectos muertos que lleva un terrorista adentro, entre otros.

Estos son algunos de los devenires que se han trabajado en la danza en contacto con distintos ambientes naturales, como el páramo, valles calientes, bosques húmedos e incluso ambientes urbanos entre cemento y madera.

El butoh es poesía no muy abstracta y el cuerpo, es el lienzo en blanco. El haiku es el poema, el devenir, es el vector de movimiento, no es largo, es concreto. El butoh es presencia con intensidad interna y externa, es es-

cucha e integración total, es el cuerpo al servicio de la improvisación.

Si bien es cierto, el butoh es una danza efectiva para conectar con el propio ser, es un dialogo profundo con uno mismo y las fuerzas externas e internas, pero ¿qué sucede cuando esta danza se aplica a la escena? Se convierte en una danza contemplativa, profunda, infinita en su lenguaje más íntimo, pero más allá de la imagen, ¿dónde se conecta con el espectador?

El público es un bosque humano que también influye en el movimiento y en la energía del danzante o del actor.

Ima. 10. Laura Corral



¿Qué sucede cuando el danzante abre sus ojos y fija contacto visual? ¿o cuándo se acerca al límite energético del espectador?

Entonces la danza deja de ser contemplativa para retomar el diálogo con este bosque humano que también influye y afecta al cuerpo en escena. Se inicia una conversación, hay una retroalimentación, la vibración del movimiento o del sonido, llega de manera directa al público, convirtiendo el convivio, en un ritual de movimiento energético e invisible.

Por esta razón, se busca conectar la danza butoh con el teatro, ya que se trata de un sistema de comunicación con la capacidad única de profundizar en la mente del espectador. Y debido a que la danza butoh, por su propia estética de indagar en las imágenes del inconsciente de una manera cruda y grotesca, articula en sincronía con el teatro de la Crueldad de Artaud.

Y ya que el Teatro de la Crueldad a través de la historia es una interpretación de una filosofía que no llegó a consolidarse por su autor, de la misma manera busco traducirla a través de

mi cuerpo, utilizando la danza como base de movimiento, unificando ideas, premisas e interpretaciones que dan fruto a una obra de teatro experimental o liminal.

1.2.2 DIARIO DE ARTISTA

El butoh se hace presente en la construcción de personajes, movimientos, color de la piel para anular el ego, vestuario y energía corporal.

Desde el teatro de la crueldad, se responde a la disposición del espacio en donde el actor se encuentra en el centro, la música estridente, el texto descompuesto, la antirepresentación y la antinarración.

Sin embargo, existen detalles que representan mensajes simbólicos en cada escena.



Ima 11. La tela

ESCENA 1: ROJO

La tela roja, representa la sangre, la placenta, el coito, el huevo; elementos que simbolizan la vida, su creación y su nacimiento.

La tela en la cabeza, representa la rosa, que para los rosacruces se refiere a la iluminación que puede llegar a alcanzar el ser humano.

Una de las temáticas de la obra es el sonido y el espíritu. El texto de la primera escena, hace alusión al sonido desde otra interpretación del Génesis, basado en un texto de Rosacrucismo, en donde habla de que el sonido es una vibración creadora, un lenguaje universal.

En la segunda parte de esta escena, las acciones se refieren a la escucha de dicho universo.

ESCENA 2: BLANCO

La máscara se inspira en el personaje del Coraza de las festividades de Otavalo, la escena hace homenaje a la siembra y a la cosecha que dicho personaje representa, pero en este caso, se siembra y se cosecha energía que en primera instancia se la interpreta como algo invisible y que posteriormente se materializa con cristales de cuarzo. Además, los ojos de la máscara son espejos, que simbolizan el reflejo que vemos de nosotros mismos en los ojos de los demás.

El color blanco, además permite trabajar la liviandad y el respiro en medio de la intensidad (rojo/negro).

La primera acción que se presenta, es una mímica con las manos que marca la secuencia Fibonacci, que hace re-

ferencia a que detrás de toda realidad ilusoria, existe una realidad divina gobernada por números.

El uso de la tela roja como vestido, es una forma de humanizar al personaje que cae en la cuenta de su desnudez frente al mundo y que por esta razón busca cubrirse.

Los cristales de cuarzo, se entregan en un orden específico que dibuja en el espacio un pentagrama. La estrella es un símbolo de protección, que se teje previamente al último ritual, y al dibujar un entramado de este símbolo con cristales, es una manera de tejer una red energética para potenciar la intención.

Ima 12. Cristales





Ima 13. Craneo

ESCENA 3: NEGRO

En la última escena, se habla de la capacidad del ser humano de crear él mismo su propio universo, pero en esta ocasión, el texto se dice en Quichua, debido al ritmo y sonorización que éste maneja, que se usa a modo de encantamiento.

El sigilo que se dibuja con arena, contiene a frase "escucha con todo tu cuerpo".

Los cuernos permiten la transmutación y transformación del personaje, que dibuja el permanente cambio.

Entre los animales que se transforman se encuentra la cabra, el carnero, la gacela y la araña que a través del texto, invitan al espectador a sumergirse en la sombra con el objetivo de encontrar su propio silencio.

DETALLES GENERALES: ORÁCULO

El oráculo representa los espejos que nos reflejan el destino, siendo éste el apoyo al cual los seres humanos acuden en busca de respuestas.

El oráculo está hecho de huesos de animales del mar, aves y tierra; representan los elementales en el plano físico y la muerte misma por parte del hombre para sus fines personales.

Su construcción se inspiró en el juego más antiguo de azar: los dados, que en un principio fueron hechos de los huesos Astrágalos y que en la antigüedad lo usaban como medio de adivinación.

5 El astrágalo es un hueso cúbico que se ubica en el tobillo de los animals, usados como juegos de azar en la antigüedad y antecesores de los dados que se conocen hoy en día.

Ima 14. Oráculo



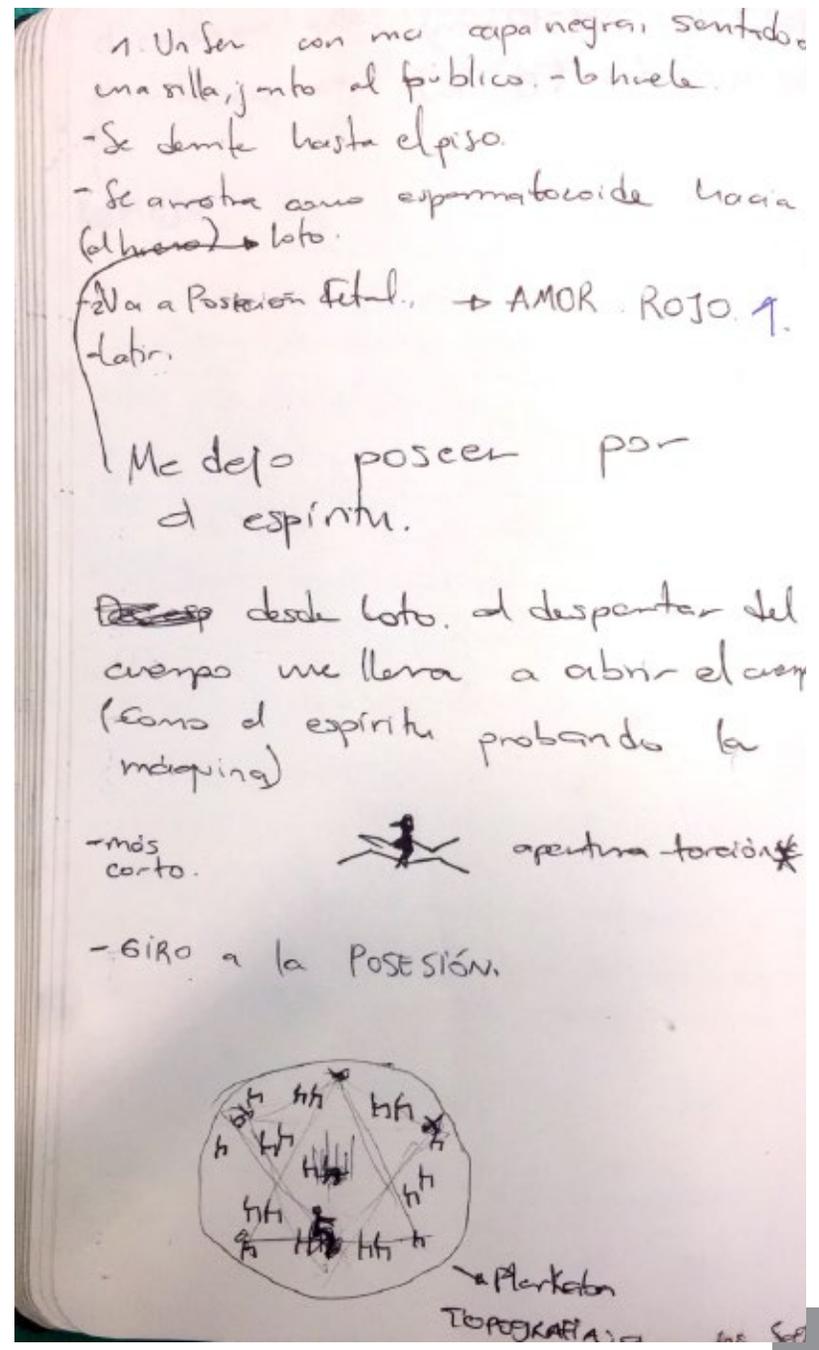
HILOS

Durante toda la obra, cada personaje trabaja con hilos invisibles, esta representación hace referencia a los hilos que tejemos constantemente en nuestro propio destino y a los cuales nos encontramos atados y conectados los unos a los otros.

DIARIO DE ARTISTA

Las siguientes imágenes se han seleccionado del diario de artista en el cual se ha apuntado el proceso creativo y evolutivo desde la dramaturgia hasta la construcción escénica.

a) Primera visión de la construcción de montaje y topografía



b) Construcción primera escena

2- Pujan - Curru - Dosque

Se saca hilos de las orejas
Murmulla:
- Afuera siema en bosque
- escuchas? Un Bosque, Siema.

*escucha
*o Huele

Se levanta gira lentamente
(encontrar caminata) - talón-pie
hilos manos

• Siempre se saca hilos de las
orejas y murmulla

Al Público: ¿Escuchas?
- Ahí! → apunta al público

Jala un hilo, hasta llegar a un
bosque.

Observa. Mira los pies, Angustia, Come *Se levanta.*

Se apunta. Rie, Pestañeo Grande.

Se saca los ojos.
- NO NECESITO LOS OJOS PARA VER
TODO ES ALUCINACIÓN. / NO CONFÍES EN LOS OJOS

c) Construcción texto 1

¿Dios dijo: hágase la luz? Sorpiente?

~~Es~~ ~~Escucha~~ U

La Música es uno de los lenguajes del ~~ser~~ ^U

Y Dios Cantó: "Hágase la luz"

Entonces el universo y el hombre fueron
creados por el tono, ondas y vibraciones
que traspasan huesos y vidrios

Somos un instrumento capaz de crear,
Nuestras palabras vibran más allá de los
~~tres~~ sentidos.

Todos, ~~somos~~ ^{no soy} ~~soy~~ sinfónica divina
Y apenas ~~soy~~ ^{soy} capaces de escuchar.

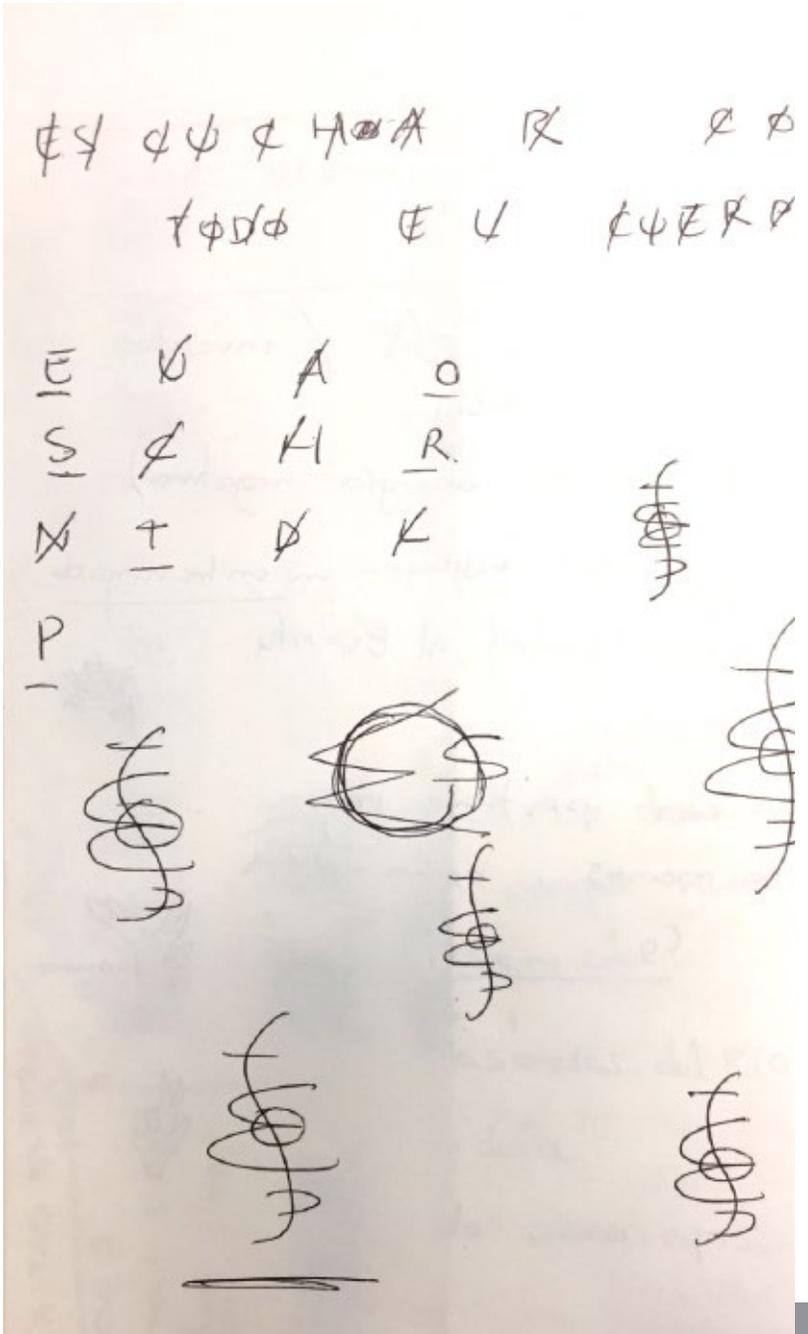
U: Uni-Verso: Un ^{sto} Verso

↓
Concepto de Palabras (Sonidos)
que forma una medida (Melodías,
Ritmo, Armónica)

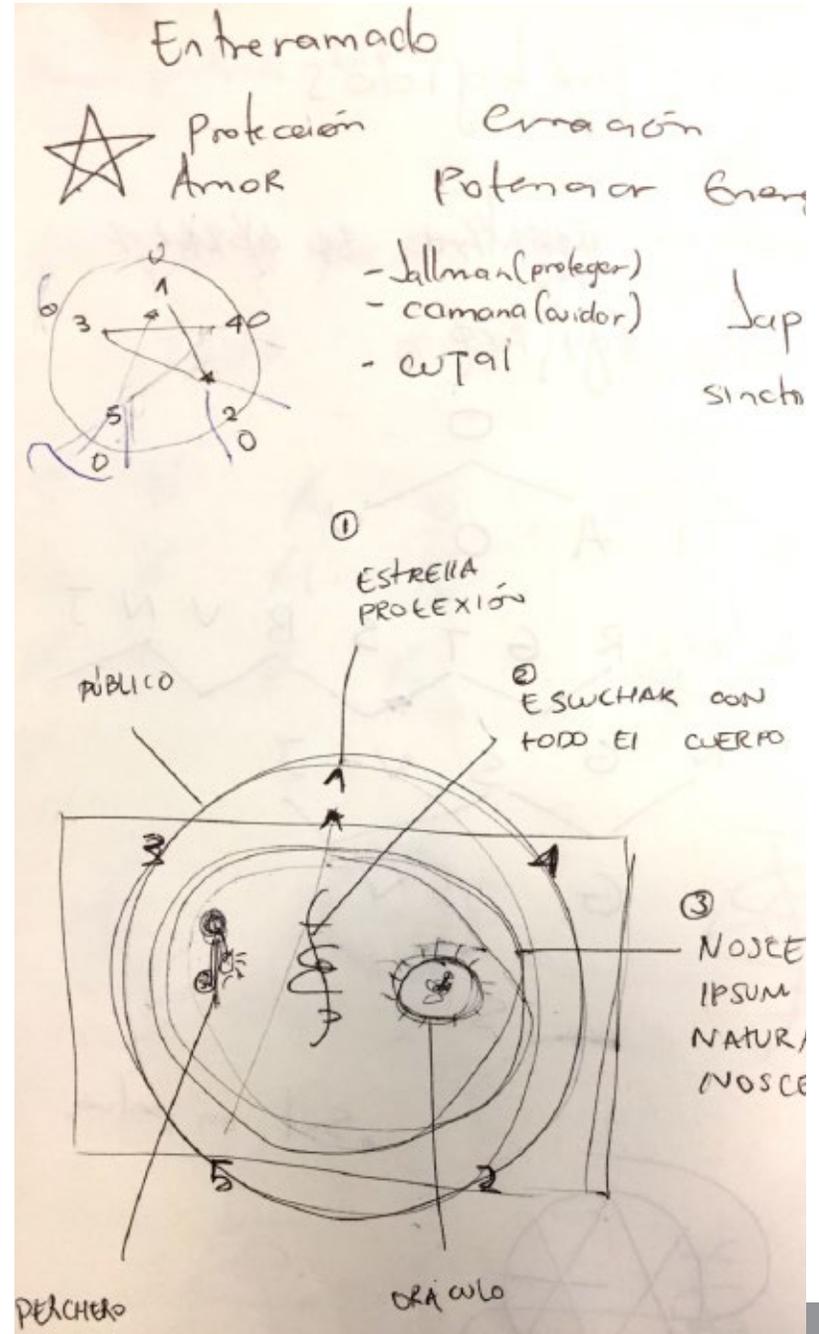
en un poema (sinfónica)
sujeto a Ritmo y medida
matemática

Etimología: latín
Unus Versus = 
Uno grado cantado No divisible

b) Construcción sigilo



e) Construcción última escena





Ima 20. Sigilo

1.3 ANÁLISIS ESTÉTICO

1.3.1 ANÁLISIS

La obra se ubica en el plano del teatro liminal, es decir, linda con lo performativo o el teatro ritual con imágenes de fantasía o grotescas.

El mensaje se transmite a través de la melodía del texto descompuesto, el quichua, las imágenes visuales, el sonido y los estímulos sensoriales.

El espectador es un actor pasivo dentro del montaje a quién se le presenta una estética de impacto.

El objetivo es afectar al espectador a través de sus sentidos. Artaud ha sido uno de los mayores referentes en esta propuesta, sumado al butoh para su danza, y Olivier Sagazan para la estética visual

La temática tanto de la construcción del montaje como el mensaje y la investigación, se apoyan en la fenomenología en donde Merlau Ponty (1997) toma al cuerpo como unidad entre carne y espíritu, siendo ésta la razón que hace posible nuestra existencia

y experiencia en el mundo, tomando al cuerpo un medio de comunicación con el entorno en donde es el espíritu el mediador del mismo, se da importancia al autoconocimiento y así mismo tomar la naturaleza del hombre como parte de otras naturalezas.

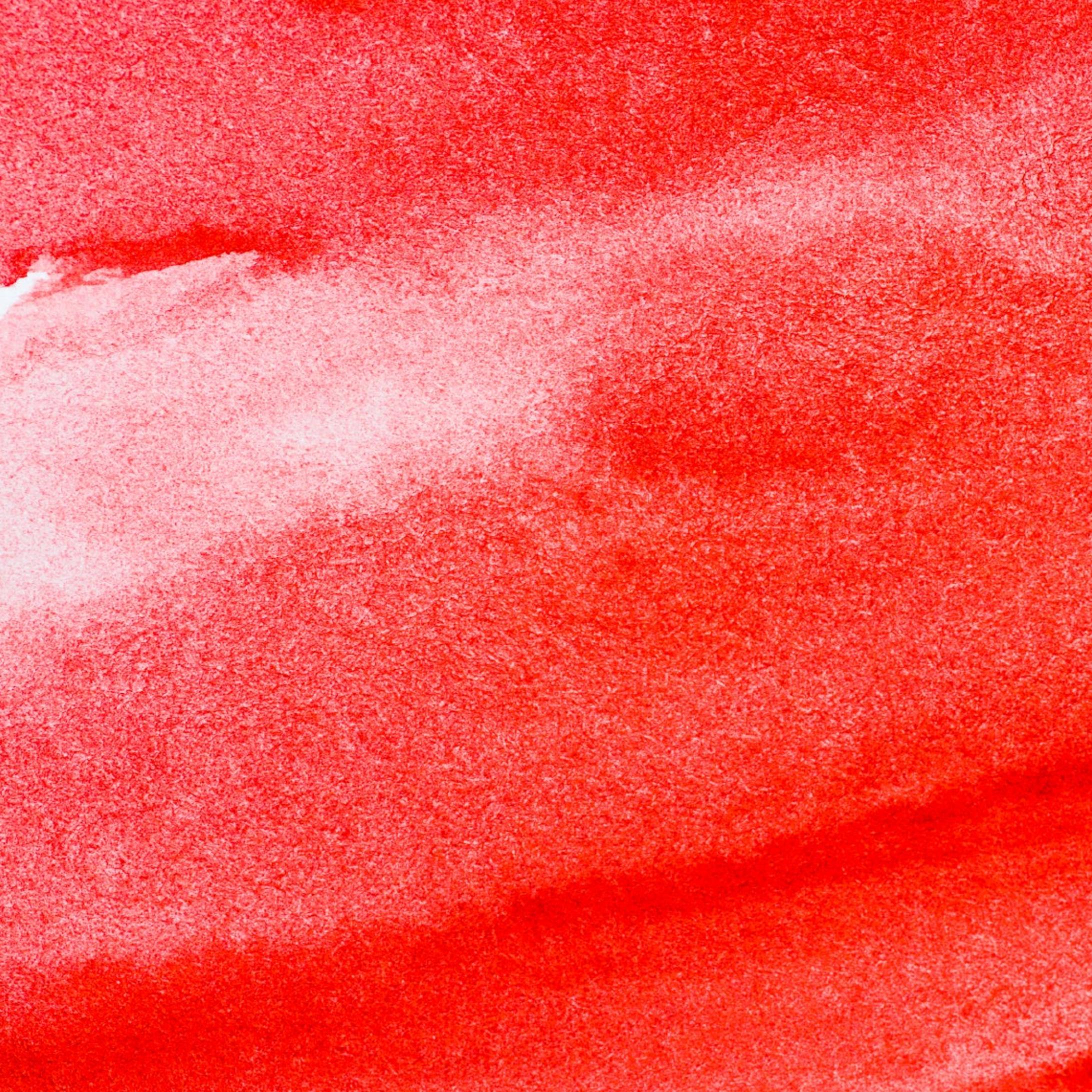
Entender al espíritu no como una parte aislada del cuerpo si no como el cuerpo mismo, íntegro.

1.3.2 ARGUMENTO ESTÉTICO

La razón por la que se ha decidido realizar un proyecto con dichas características y temática, es debido a esta necesidad social de cada una de sus células, por encontrar algo más profundo que la materialidad en la cual vivimos.

Se busca hacer visible lo invisible a través de los sentidos, entender el sonido como una vibración capaz de afectar todo a su alrededor, tomar al cuerpo como un instrumento que genera ondas que llegan a los espectadores provocando una experiencia que va más allá de los sentidos superficiales.

La intención es volver a hacer del teatro un ritual que nos conecte con fuerzas superiores que nos invitan a recobrar la fe en nuestro propio poder creativo.



MONTAJE } 2
2.1 PROCESO DE MONTAJE }
CAPÍTULO



2.1.1 DRAMATURGIA

La obra total se construyó a partir del azar, siendo éste el eje principal de creación.

Se parte de una idea primaria, en este caso el terror y el misterio, a partir de este paisaje, se sueltan palabras al azar, se forman oraciones, se les otorga un sonido, y poco a poco se va generando un ambiente al cual se le incluyen imágenes, acciones y conflictos.

De cinco escenas o momentos, se reducen a tres. En un principio, la idea de la ejecución de las escenas se proponía realizarla al azar también, sin embargo por temas de sincronización sonora, se vio la alternativa de fijar tres escenas inamovibles, cada una independiente de la otra, personajes diferentes, situaciones diferentes, pero todas se entrelazan entre sí a partir de códigos que generan un hilo conductor.

De esta manera mantenemos la línea de la danza butoh, sin alejarnos del teatro y manteniendo la atención permanente del espectador.

La construcción de las acciones se crea a partir del sonido, la poesía y el juego con elementos, poco a poco se van armando secuencias que trabajan la materialidad e inmaterialidad, es decir, el juego con objetos y la mímica.

A cada personaje se le agregan sonidos corporales y a cada escena un color. De alguna manera el color determina la intensidad de cada cuadro: el rojo la más intensa; el blanco la más liviana, y el negro la más oscura.

En cuanto a los textos, la primera parte de la obra descomponen las palabras en español; en la última parte, el texto es una traducción al quichua, con la intención de crear una sonorización y melodía de texto a modo de encantamiento.

2.1.2 ENTRENAMIENTO

El entrenamiento de actor comprende un ejercicio disciplinario a nivel físico, mental y espiritual, que debe atenderse en cada sesión y de diferentes maneras, el objetivo es evitar la rutina y descubrir infinitas posibilidades de conectar y trabajar el cuerpo para lograr una obra más sentida.

2.1.3 CALENTAMIENTO FÍSICO

Para cada sesión, el tiempo de calentamiento y entrenamiento del cuerpo es importante, considerándolo a éste como la única herramienta de trabajo que poseemos. El cuidado del cuerpo incluye ejercicio físico y alimentación sana y consciente.

2.1.4 CUERPO

El calentamiento inicia con ejercicios para activar el cuerpo, como:

- Movimientos de energía toroidal
- Activación de respiración y sincronización con el movimiento
- Conexión manos – pies / rodillas – hombros / cadera – hombros / columna – cabeza
- Sentir la piel interna y externa
- Abrir el ojo de la nuca
- Abrir los ojos de los pies
- Bola metálica que entra en la cabeza
- Bolitas metálicas por todo el cuerpo
- Movimientos circulares con distintas partes del cuerpo
- Movimientos en infinito: centro, piernas, pies, pecho, brazos, cuello, dedo, caminata al infinito.
- Caídas y levantadas en secuencia Fibonacci (1, 1, 2, 3, 5, 8, 5, 3, 2, 1)
- Caminatas como estatuas de sal, de arena y como un túmulo de polvo.
- Una estrella tira de un hilo de mi cabeza.

2.1.5 MEDITACIÓN

Cada sesión de entrenamiento y ensayo, debe cumplir con un tiempo mínimo de 10 minutos de meditación, en el cual el actor se conecte a profundidad con sí mismo y el propósito de su trabajo diario.

Liberar la mente de pensamientos ajenos al trabajo para dar lugar a la presencia mental, espiritual y corporal.

2.1.6 CONEXIÓN CON NATURALEZA

Parte importante del trabajo de preparación actoral, hace referencia a la conexión con la naturaleza, siendo éste un medio de inspiración y descarga energética, además de hacer uso de los recursos naturales como material de creación.

La danza butoh busca que las personas se reconecten con la naturaleza y consigo mismos, siendo éste el medio perfecto para su exploración y desarrollo.

Elementos como el agua, fuego, tierra, aire, insectos, e incluso las corporalidad del humano y sus fluidos, son objeto de estudio y exploración que dan lugar a la construcción.

La conexión con la naturaleza y la danza en ella, permiten además un tiempo de descarga energética a nivel emocional, físico y mental que además profundiza en autoconocimiento a partir de

2.1.7 ALIMENTACIÓN CORPORAL

la escucha total del entorno y del propio cuerpo.

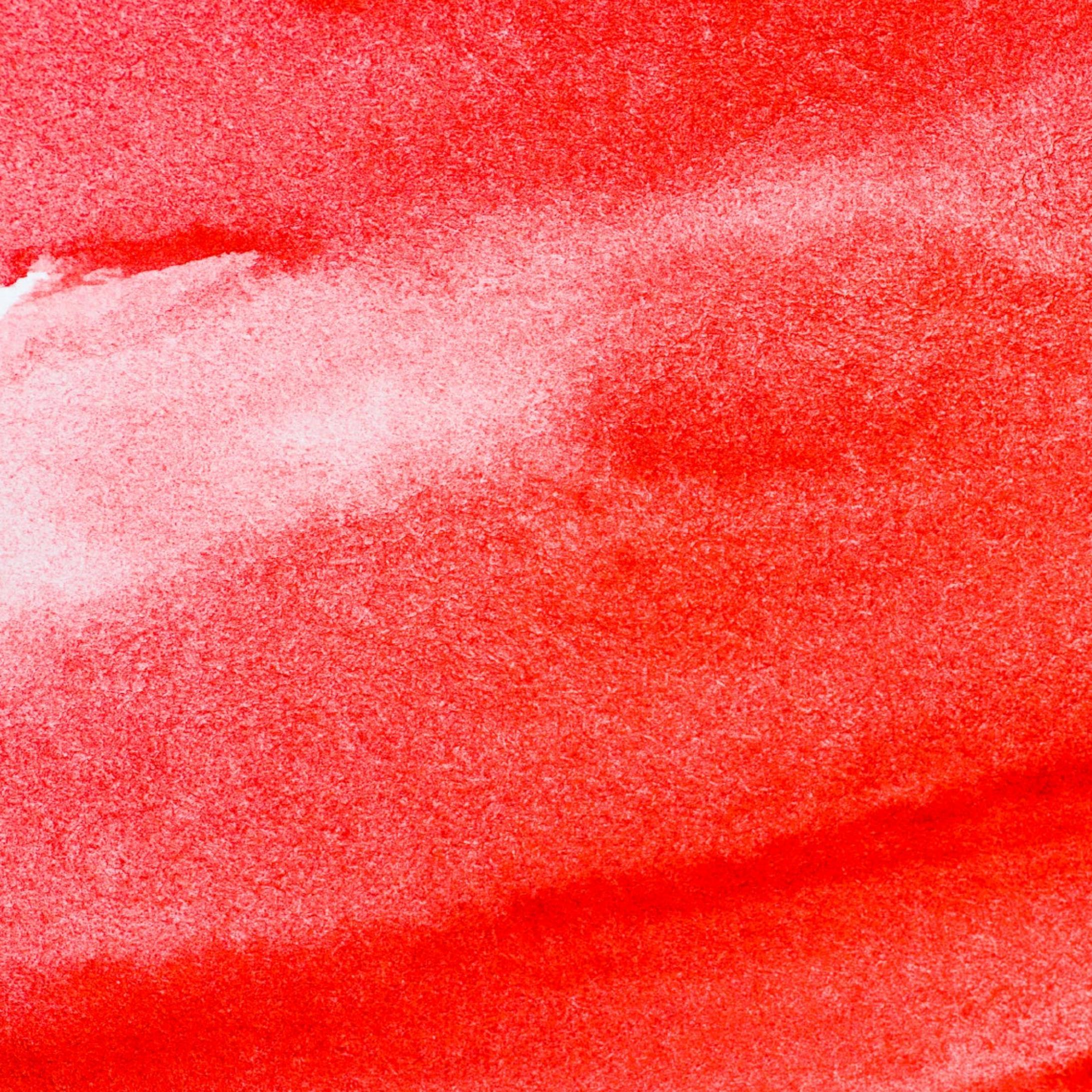
Cuando se habla de alimentación, no solo se refiere a los alimentos que consumimos por la boca, sino a la información que nos rodea y que absorbemos consciente e inconscientemente.

La información que recibimos afecta directamente al cuerpo, mente y espíritu de manera positiva o negativa, afectando nuestra energía.

Ser conscientes en el tipo de alimentación incluye conocer la fuente de los alimentos, y qué tipo de alimentos ingerimos.

También nos referimos a las imágenes que seleccionamos ver, como noticieros, redes sociales, paisajes o arte, es importante cuestionarse cómo aporta esa información en nuestra mente.

Así mismo, qué tipo de lectura y música.



PRODUCCIÓN } 3
3.1 PREPRODUCCIÓN }
CAPÍTULO



En el año 2017, surge la primera pregunta ¿Qué tipo de obra se busca realizar? En el mercado existen todo tipo de obras en cuanto a dramas, o comedias, danza – teatro entre otras propuestas experimentales; obras que palpan filamentos del espíritu, sensaciones o emociones y sin embargo, pocas veces llegan a profundizar en la experiencia del espectador; por lo tanto se busca crear una algo diferente y potente, y que al mismo tiempo, represente un reto tanto para la creación, como para la digestión de su muestra e interpretación.

La primera palabra que describe la propuesta es: terror. Una obra que intimide al espectador, que provoque sensaciones incómodas y que sin embargo, éste se vea encantado por la misma.

Estas son las primeras ideas que se embarcan en la creación artística de lo que será una obra de teatro liminal.

Antonin Artaud y el Teatro de la Crueldad, son los primeros referentes de creación, su propuesta es completamente transgresora para la época, y aún lo sería para hoy en día, un teatro caótico, intenso y violento.

Aunque la propuesta es interesante, no aplica al medio social de Cuenca, por lo tanto es necesario crear algo

más ligero para el espectador, es entonces que en el 2018, llega la danza butoh como medio expresión personal y que al indagar en ella, nos encontramos con estrechas relaciones con el teatro de la Crueldad, por lo tanto, empieza a definirse el camino de creación.

Se busca enlazar la danza butoh y el teatro, construir una obra que rompa con la estética clásica, que evite presentar el conflicto de un solo personaje y que al mismo tiempo, no caiga en una danza performática. Una obra que se enfoque en conectar con el espectador, para generar sensaciones diferentes.

Que la danza no se distancie del espectador, y que la actuación, aborde una conexión directa con el público para lo cual la disposición del mismo será en forma circular.

La sonorización, será creada específicamente para la obra, con la idea de grabar previamente sonidos y además se cuenta con la posibilidad de tener la música en vivo.

La sonorización así mismo, debe romper con las armonías y melodías que el espectador está acostumbrado a escuchar. Se propone crear música disonante, irritante, relajante, envolvente y oscura.

TABLA PREPRODUCCIÓN

ÁREAS	NECESIDADES	RESPONSABLE	
Dramaturgia Talento Humano	Escribir la obra	Margarita González	
	Actriz	Margarita González	
	Músico	Chris Díaz	
	Iluminador	Juan Alvarez	
	Productor	Margarita González	
	Vestuarista	Espacio en el Espacio	
	Director	MelVillacis	
	Registro fotográfico	DAGA	
	Registro fotográfico	David Gutierrez	
	Registro audiovisual	Mateo García	
	Diseñador gráfico 1	DAGA	
	Escenografía Utilería	Perchero	para colocar la máscara
		Oráculo	ejecucion de las escenas
Arena			
Cuarzos trasnparentes			
Vestuario	Tela Tafetán rojo		
	Máscara	Espacio en el Espacio	
	Traje	Espacio en el Espacio	
Iluminación	Diseñar iluminación	Juan Alvarez	
Sonido / música	Diseñar sonorización	Chris Díaz	
Infraestructura	Montaje escénico	Sala Alfonso Carrasco	
	Sala ensayos	Espacio Piscis	
Comunicación	Afiche	Margarita González / DAGA	
	Invitación interactiva	Margarita González	
	Registro visual	DAGA	

3.2 PRODUCCIÓN

TABLA DE PRESUPUESTO

ÁREAS	RESPONSABLE	COSTO
TALENTO HUMANO		
Actriz	Margarita González	300.00
Músico	Christofer Díaz	100.00
SUBCONTRATOS		
iluminador	Juan Abril	300.00
productor	Margarita González	100.00
vestuarista	Espacio en el Espacio	200.00
directora	Mel Villacis	200.00
registro audiovisual	Mateo García	150.00
diseño Comunicación	Margarita González	60.00
ilustración comunicación	Natalia Romero	60.00
PRODUCCIÓN / CONSTRUCCIÓN		
Escenografía	Margarita González	10.00
Utilería	Margarita González	35.00
vestuario	Espacio / Margarita	0.00
máscara	Espacio en el Espacio	80.00
Sala ensayos (6 meses)	Espacio Piscis	400.00
gastos indirectos		400.00
TOTAL		2705.00

NOVIEMBRE

Los ensayos se iniciaron en el mes de noviembre, la música da pie a la construcción de escenas, se exploró con objetos y materialidades hasta construir una escena de 5 minutos aproximadamente.

Para entonces los colores de los objetos y la propuesta inició en blanco, siendo este uno de los colores tentativos. Se realizó un primer ensayo abierto al público, con una primera propuesta de vestuario, objetos y música.

En dicho ensayo, fue posible captar la atención del público y comprobar si la intención de la obra logra su cometido, es decir, la tensión en el espectador.

DICIEMBRE

Para esta etapa, se inició con la construcción de una nueva escena, para la cual, se buscaron nuevas propuestas de vestuario, música, objetos y color. Se pasó del blanco al rojo, y se cambió una de las telas de utilería, del tul al tafetán.

Ya que se busca trabajar el cuerpo desnudo, se buscó una propuesta de vestuario a modo de segunda piel, sin embargo, estéticamente no responde a la textura de la obra.

Durante este tiempo, se contactó con los recursos humanos para dar inicio a las pautas de construcción de la obra, tanto para la música como para escenografía y vestuario.

ENERO

Durante el mes de enero inició construcción de una nueva escena que requiere el uso de la máscara que se inspira en diferentes festividades de varias culturas alrededor del mundo, creando una propia sin intención, es decir, simplemente se la construyó, basándose en los colores que propone la obra (blanco, negro, rojo, plateado)

Así mismo, se dio inicio a la exploración sonora con los instrumentos propuestos. La exploración fue de manera espontánea a modo de juego, para descubrir los sonidos posibles que puedan aplicarse. Entre los instrumentos que se han probado están el Theremini, el bajo y sintetizadores de distorsión.

FEBRERO

Se ha decidido construir una nueva máscara y vestuario para lo que nos reunimos con la vestuarista para definir detalles estéticos y de color.

Del 100% de los materiales propuestos, apenas se seleccionó un 10 % de manera que la inversión para la construcción de la misma se incrementó en un 90%.

También se desarrolló un ensayo abierto, con espectadores ajenos al teatro y con el equipo técnico, para de esta manera recolectar información y recibir una retroalimentación.

El ensayo se realizó con una nueva propuesta de vestuario y una propuesta musical diferente, para la cual, se invitó a tres músicos a quienes luego de una previa y breve puntualización de la obra, se dio espacio para la improvisación.

Aunque la propuesta sonora generó la tensión necesaria para la obra, los sonidos llegaron a mezclarse estridentemente, opacando y distrayendo tanto al actor como al espectador, para lo cual, se decidió definitivamente, que, sea un solo músico quien desarrolle el sonido y sobretodo, realizar

Para esta etapa, se inició con la construcción de una nueva escena, para la cual, se buscaron nuevas propuestas de vestuario, música, objetos y color. Se pasó del blanco al rojo, y se cambió una de las telas de utilería, del tul al tafetán.

Ya que se busca trabajar el cuerpo desnudo, se buscó una propuesta de vestuario a modo de segunda piel, sin embargo, estéticamente no responde a la textura de la obra.

Durante este tiempo, se contactó con los recursos humanos para dar inicio a las pautas de construcción de la obra, tanto para la música como para escenografía y vestuario.



ensayo abierto



*Ima 26. ilustracion
nataliadoce*



coraza

MARZO

En marzo se cumple un ensayo abierto en un espacio más íntimo y con el público más cercano para descubrir nuevas sensaciones con la relación entre actor y espectador.

La construcción de la nueva máscara se inspira específicamente en la imagen del coraza, personaje de las festividades ancestrales de Otavalo.



boceto máscara



máscara

En cuanto a la musicalización, en primera instancia se propuesto trabajar con dos músicos, uno in situ, y otro a la distancia, permitiendo libertad al azar para posteriormente adaptar la obra a sus sonidos, sin embargo, la propuesta musical a distancia se aleja de la propuesta, para lo cual se continua desarrollando y explorando con el músico in situ.

Con respecto al tema de escenografía, en un principio, existía un árbol en el escenario, pero por razones de transporte y justificación escénica, se decidió no ocupar el árbol, y utilizar lo menos de escenografía posible para de esta manera trabajar con mayor intensidad el cuerpo y su lenguaje y así mismo evitar inconvenientes de movilización y construcción escénica.

Los objetos en escena, deben ser utilizados al menos más de una vez y ser justificados, sin olvidar que se busca simplificar en lo mayor posible el uso de objetos externos al actor.

ABRIL

Durante el mes de abril se trabajó en el montaje de la segunda escena y así mismo la construcción de la máscara que se convertirá en uno de los focos y distintivos de la obra total.

Con respecto a los temas de comunicación, se desarrollaron los bocetos finales de imágenes que serán parte de la comunicación en la difusión de redes y en la investigación escrita.

Se han realizado varios ensayos y pruebas de sonorización hasta terminar con la sonorización completa de la obra.

vestuario y personaje



MAYO

En el mes de mayo se dio paso a la construcción de la última escena y construcción final de vestuarios con sus respectivas pruebas en escena sumado a la sonorización a la cual se crearon dos propuestas sonoras con el fin de utilizar la mejor.

Así mismo se da inicio a los ensayos con vestuario, pruebas de maquillaje y co creación con la música in situ.



3.3 POSTPRODUCCIÓN

La obra de teatro Puka Yana, se insertará en la ciudad de Cuenca para su pre-estreno y al menos 2 funciones más, los espacios destinados para las siguientes presentaciones serán en la Sala Proceso de la Casa de la Cultura para el mes de Junio, y para el mes de Julio en el Museo Municipal de Arte Moderno y la Casa de las Posadas.

Posteriormente la obra busca expandirse hacia Quito y Guayaquil.

En el mes de agosto se propone insertar la obra en el festival permacultural de Arte y sanación Seeds, que se realizará en la comunidad de Aucapuerto, Puyo.

La obra se presentará como temporada en los lugares antes mencionados con el fin de recuperar la inversión y remunerar a parte del equipo que estará presente durante cada función.

La obra de pre-estreno tendrá un valor de \$ 5,00 y posteriormente, la obra tendrá un valor entre \$ 7,00 y \$ 10,00 dependiendo del espacio.

La difusión de la obra se realizará a través de Radio Antena 1 y 102.1 Tomabamba.

Redes sociales (Facebook, instagram, whatasapp), papeleras públicas y papeleras culturales. Se creará una página especial para la compañía "Obsidiana Dorada" para que las personas estén al tanto del proceso de la producción e información de la obra.

La difusión se realizará con un mes de anticipación durante la semana 1 se lanza campaña de expectativa a través de redes sociales la segunda semana se inicia la publicidad física a través de afiches en la ciudad

La tercera semana se realizarán las entrevistas en la radio, difusión en redes sociales y plataformas culturales la última semana se continúan con los afiches físicos y la publicidad completa en redes.

CRONOGRAMA PRESENTACIONES

ESPACIO	FECHA	CIUDAD
Sala Alfonso Carrasco	26 de junio	Cuenca
Sala Alfonso Carrasco	17 de julio	Cuenca
Prohibido C.C	por definir	Cuenca
SEEDS	15 de agosto	Puyo
El útero C.C	por definir	Quito

CRONOGRAMA

ACTIVIDADES	ENERO				FEBRERO				MARZO				ABRIL				MAYO				JUNIO			
SEMANA	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4
definir equipo montaje construcción escenografía			x																					
construcción máscara			x	x																				
exploración sonora			x		x	x																		
definir espacio montaje						x																		
entregar materiales vestuario y máscara						x																		
montaje escena máscara					x	x																		
exploración sonora						x																		
ensayo abierto con equipo de trabajo						x																		
insumos de vestuario y máscara																								
montaje escena máscara						x	x																	
ensayo abierto							x																	
ensayo abierto																								
montaje escena máscara							x		x															
construcción y pruebas de nueva máscara										x		x												
exploración sonora											x		x											
definir música										x		x	x											
prueba de máscara									x															
exploración sonora													x	x										
prueba de vestuario y escenografía																	x	x						
sonorización																	x	x						
ensayo final																			x					
ensayo final en espacio escénico																						x		
diseño iluminación																						x	x	
entregar comunicación																								
dossier comunicación																								
muestra de obra																								x

Briefing Publicitario

1.- Antecedentes

La obra nace en el 2017 como una necesidad de crear un teatro diferente al convencional y que rompa con la estética occidental y la técnica conocida, y de esta manera se busca generar nuevas experiencias y nuevos públicos para la ciudad de Cuenca.

Si bien es cierto que existen obras experimentales, muchas de ellas se mantienen en la contemplación de la misma, sin provocar sensaciones y reflexiones más fuertes o profundas, por esa razón se pretende crear un trabajo que afecte a las sensaciones del espectador, dejando en él una marca en su inconsciente.

La danza butoh, es la danza que más se acerca a las imágenes oscuras y tenebrosas por la calidad y características de la misma, sin embargo, es necesario explorar más allá de la danza y encontrar nuevas formas de expresión y experiencia.

2.- Descripción de la obra o producto

La obra es intimidante, de suspenso y ficción. Es adaptable a espacios abiertos aunque de referencia se propone realizarlo en espacios cerrados y pequeños. La obra no es para presentarse en escenario ya que no cumple con disposición del público tradicional.

Es necesario que el público se ubique en círculo, alrededor del actor; además, la obra se proyecta a un número no mayor de 30 espectadores.

La obra se ubica dentro del teatro liminal, es decir, experimental, moderno, ajeno al teatro aristotélico u occidental.

Se basa en textos ocultistas de la fraternidad Rosa cruz y la experiencia propia en cuanto a la existencia humana en el planeta. Se construye a partir de la danza butoh y la interpretación del Teatro del Crueldad de Antonin Artaud, lindando entre el movimiento, el performance y el teatro.

La temática es la espiritualidad, la energía y el sonido. La obra dura aproximadamente 40 minutos.

En escena se aborda el proceso existencial del ser humano y su búsqueda por encontrar su destino y las respuestas sobre lo invisible e inmaterial.

3.- Escenario estratégico:

La obra se va a insertar en la ciudad de Cuenca, en donde sí existe la cultura de ir al teatro aunque aún es necesario motivar aún más a la ciudadanía.

No existen obras similares en el medio por esta razón se ha creado una producción diferente.

Fortalezas

- Es una obra diferente ya que rompe con la estructura clásica y la experiencia en el espectador.
- Rompe con la estética clásica occidental, proponiendo una nueva forma de construir y ver teatro.

Oportunidades

- Al ser una obra diferente puede explotarse dentro y fuera de la ciudad, a través de varias presentaciones a públicos específicos.
- Generar nuevos espectadores dentro y fuera de la ciudad.

Debilidades

- Es una obra con tintes transgresores que pueden no ser bien recibidos por parte de la sociedad.
- Al ser una obra que no aplica al escenario tradicional, se limita el espacio escénico para su ejecución.

Amenazas

- El público puede sentirse muy intimidado y se corre el riesgo de que éste salga en la mitad de la obra.
- Que no tenga buena acogida dentro de la ciudad debido al tinte transgresor de la obra.

Briefing Publicitario

4.- Problema / Objetivo:

Al tratarse de una nueva obra de teatro con una estética diferente, es necesario insertarla en el mercado dentro de una sociedad tradicionalista, el objetivo es difundir la obra a través de una campaña publicitaria mediante la cual se pueda llegar a la persona ideal y otros públicos que buscan experimentar experiencias diferentes, a través de imágenes y colores que se refieren a la obra.

Al tratarse de una nueva obra de teatro con una estética diferente, es necesario insertarla en el mercado dentro de una sociedad tradicionalista, el objetivo es difundir la obra a través de una campaña publicitaria mediante la cual se pueda llegar a la persona ideal y otros públicos que buscan experimentar experiencias diferentes, a través de imágenes y colores que se refieren a la obra.

5.- El espectador / target

En términos generales la obra apunta al público adulto con criterio formado que habita en la ciudad de Cuenca.

La persona ideal es aquella que muestra interés en la magia, el ocultismo, la simbología, el misterio y el existencialismo.

Esta persona está interesada en el arte en general, asiste obras de danza, de teatro y además es buen conocedor del cine y la música. Esta persona también se inclina por la estética grotesca, la fealdad, la fantasía, el surrealismo y lo raro.

6.- Insight:

Concepto:

Puka Yana, es una obra que aborda la danza butoh y el teatro de la crueldad, como una nueva alternativa de hacer y ver teatro. Se busca generar una experiencia de introspección profunda en el espectador, a través del surrealismo y las imágenes oníricas en donde se lo lleva a un viaje de ensueño hasta llegar a su inconsciente y reflejar su propia sombra.

7.- Frase de aclaración /slogan:

Un encuentro con tu propia sombra.

8.- Posicionamiento: Como está en la mente y que quiero lograr.

Se pretende ubicar la obra como una experiencia espiritual y sensorial que llega a las emociones del espectador y refleja sus propias sombras.

El espectador reflexiona y se cuestiona sobre su propia existencia y conocimientos sobre su propia cultura, generando consciencia sobre su capacidad creadora.

9.- La promesa y la razón:

No puede perderse esta obra porque no va a ver algo igual dentro de la localidad, es una obra que afecta los sentidos, llevando al espectador a experimentar y percibir nuevas sensaciones.

La obra va a llevar al espectador a una especie de ensueño.

10.- Evidencias:

Las obras que más se asemejan a la propuesta son obras de danza contemporánea o en algunos el mismo butoh, que no se vende como una obra aislada sino más bien como un acto performático que muchas veces se desarrolla de forma improvisada en la ciudad.

11.- Tono de la comunicación:

La obra es misteriosa e intimidante, de tono oscuro e intrigante. Sencilla, elegante.

12.- Piezas a desarrollar:

Afiche, flyers digitales, programa de mano con diseño interactivo (origami)

13.- Medios a utilizar:

Radio (Antena 1 y 102.1 tomebamba), redes sociales (Facebook, Instagram, WhatsApp), papeleras públicas y papeleras culturales.

La difusión se realizará con un mes de anticipación durante la semana 1 se lanza campaña de expectativa a través de redes sociales la segunda semana se inicia la publicidad física a

través de afiches en la ciudad la tercera semana se realizarán las entrevistas en la radio, difusión en redes sociales y plataformas culturales la última semana se continúan con los afiches físicos y la publicidad completa en redes

14.- Plazas. Lugares:

Cuenca, Guayaquil, Quito, a través de redes sociales.

15.- Período de duración de la campaña. Plantear:

Un mes de anticipación.

En Mayo se crea expectativa a través de imágenes, videos y textos. Las últimas dos semanas, se bombardea de información.



OBSIDIANA DORADA
TEATRO

PUKA YANA

UN ENCUENTRO
CON TU PROPIA
SOMBRA

CASA DE LA CULTURA
SALA ALFONSO
CARRASCO

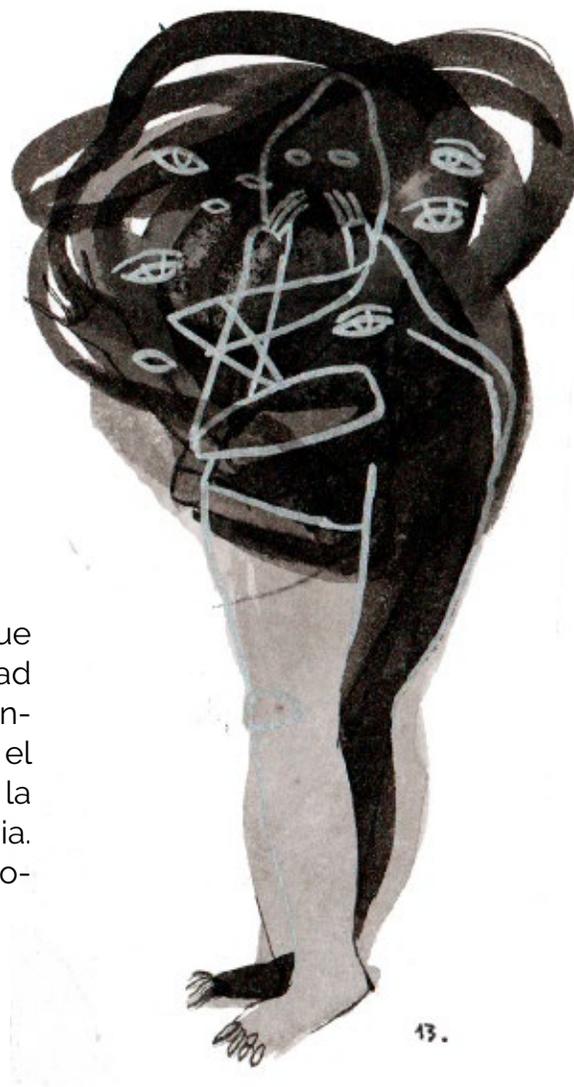
17
JULIO
20H00
\$7.00





OBSIDIANA DORADA

La obsidiana es un cristal de lava que nos permite navegar en la oscuridad de nuestras sombras con el fin de encontrar el oro interno, permitiendo el encuentro con los propios miedos y la parte más oscura de nuestra esencia. A través del cuerpo, buscamos explorar la sombra.





A.

PUKA

SINÓPSIS:

Puka Yana, es una obra que aborda la danza butoh y el Teatro de la Crueldad generando una experiencia de introspección profunda en el espectador, a través del surrealismo, el ritual y las imágenes oníricas se detona un viaje de ensueño hasta llegar al inconsciente y reflejar la propia sombra.

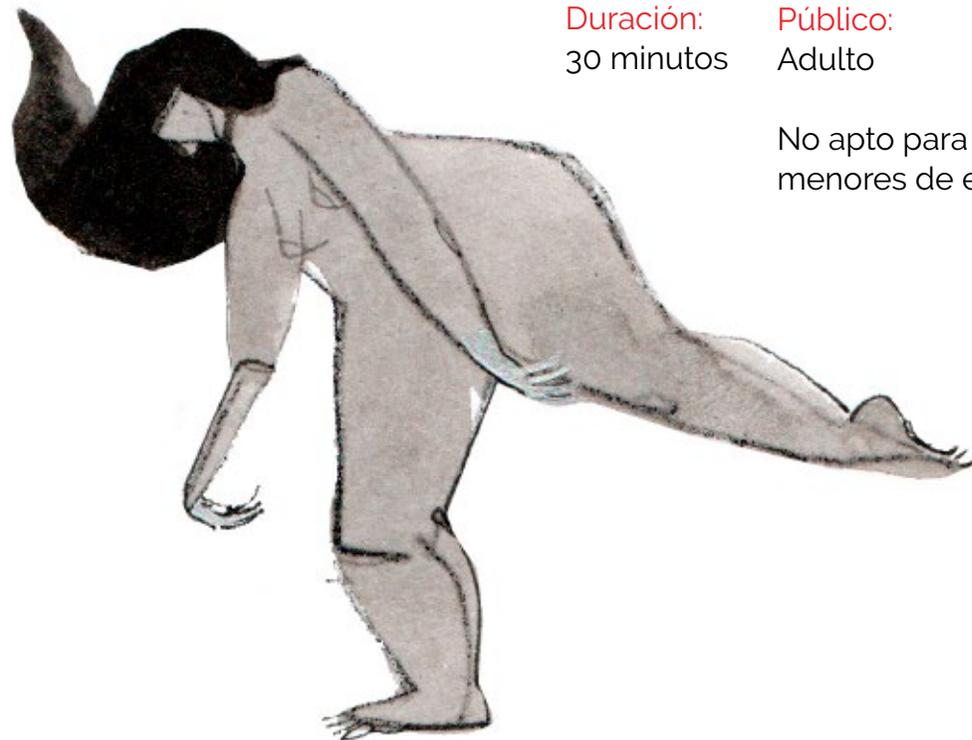
YANA



ACTUACIÓN Y CREACIÓN:
Margarita González

Duración: 30 minutos
Público: Adulto

No apto para
menores de edad



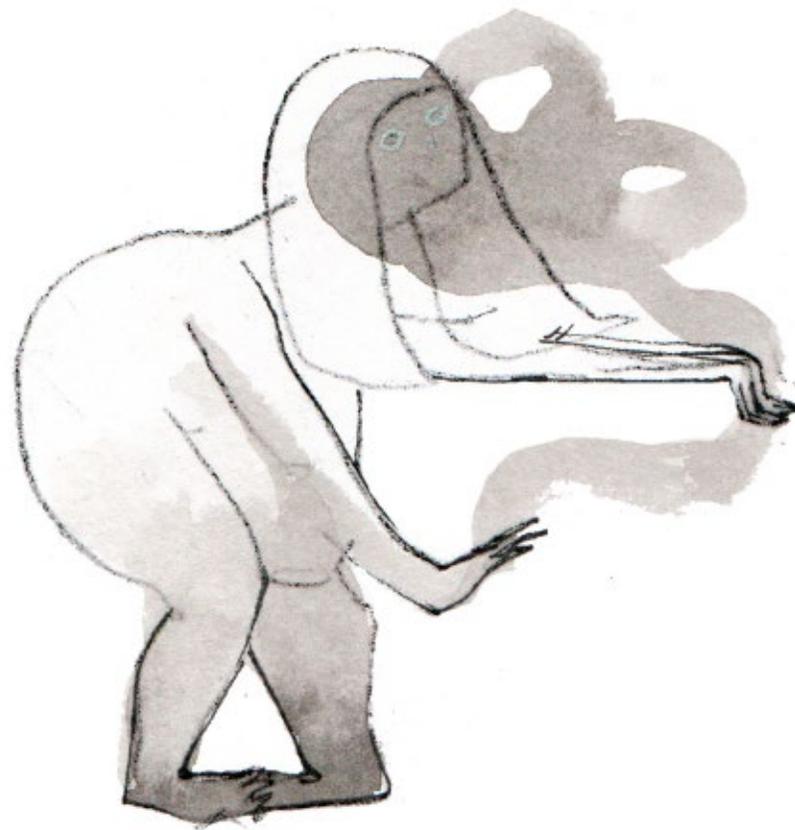
Temática o estilo:
Danza butoh, teatro
experimental (liminal)

Dirección:
Ma. Elvira Villacis

Música:
Chris Díaz

Vestuario:
Espacio en el Espacio

Utilería:
Margarita González





Producción:
Margarita González

Ilustraciones:
Natalia Romero

Iluminación:
Juan Alvarez

Espacio Escénico:
Espacios no
convencionales



REQUERIMIENTOS TÉCNICOS:

Escenario:
6m x 6m
adaptable

Iluminación:
En espacios cerrados
al menos 3 cañones de
luz

Sonido:
Parlantes surround

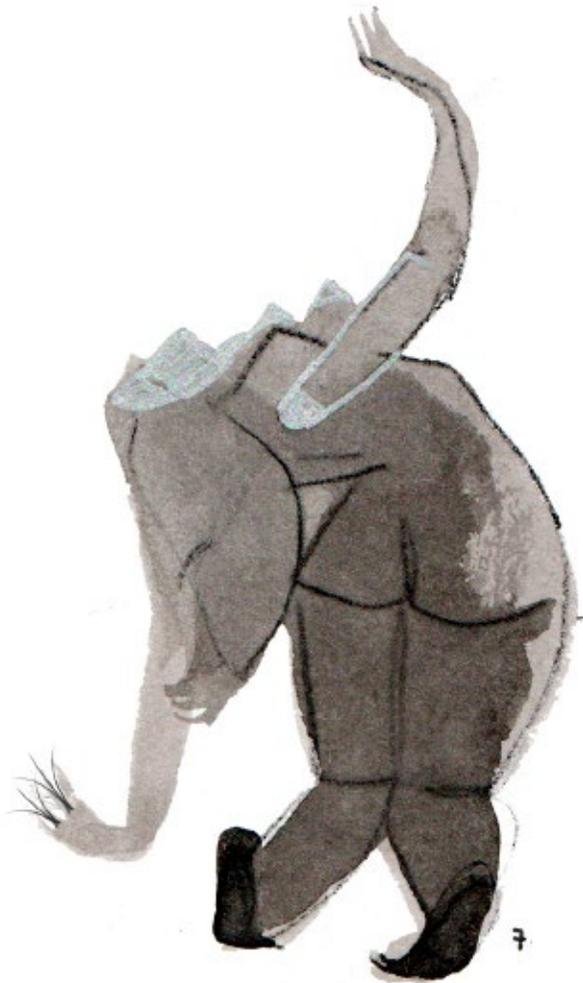
Tiempo de Montaje:
30 minutos

Tiempo de desmontaje:
30 minutos



SÍNSTESIS ARTÍSTICA:

Margarita González, actriz, bailarina, artista circense y artista plástica. Nace en Cuenca, Ecuador y gran parte de su experiencia ha sido formada de manera autodidacta además de cursar la carrera de Arte Teatral en la Universidad del Azuay. Ha explorado en diferentes áreas y ramas artísticas permitiéndole compartir con la comunidad diversos aprendizajes por más de diez años. Actualmente trabaja como bailarina y creadora escénica, investigando el cuerpo a través del movimiento y sonido, absorbiendo la técnica para posteriormente deconstruirla.



CONTACTO:

Teléfono:
0999438206

e-mail:
mango.violeta@gmail.com
laobsidianadorada@gmail.com

@obsidiana.dorada
Cuenca-Ecuador



CONCLUSIONES GENERALES

En cuanto a los objetivos propuestos y su resolución, se han cumplido cada uno de ellos con éxito. El estudio profundo de los referentes teóricos han fundamentado el contenido de la propuesta de montaje, siguiendo sus teorías de la manera más fiel a sus autores e interpretándolos desde la experiencia propia y la memoria regional en la cual se sitúa la obra, dando como resultado un trabajo escénico que explora la ritualidad como una forma teatral y el rescate de elementos ancestrales propios del Ecuador, tomando el espíritu del cuerpo como un punto importante a trabajar y reflejar, motivando de manera personal en indagar en las tradiciones culturales para futuros proyectos.

RECOMENDACIONES O REFELXIONES FINALES

Para realizar un montaje con las características aquí propuestas que parten de la danza butoh y el Teatro de la Crueldad, es necesario investigar exhaustivamente las fuentes de información desde distintos autores y regiones, ya que tanto como la danza y el Teatro de la Crueldad, hoy en día son interpretaciones de las teorías originales, que se proyectan y se traducen a través del cuerpo y el tiempo.

Así mismo, es importante la práctica de dichas teorías durante un lapso considerable para que el intérprete pueda obtener un bagaje de información y memoria corporal del cual partir para su creación propia, el conocimiento de distintas técnicas facilita la exploración escénica.

Finalmente, el trabajo del actor debe enfocarse en el cuidado a nivel físico, mental, espiritual y emocional, visitar espacios naturales, explorar en solitario, en silencio, abrir su mente frente a construcciones sociales impuestas o comunes y de esa manera escuchar los mensajes de sí mismo según sus necesidades.

BIBLIOGRAFÍA

- Andrade-Esparaza, Rosalba. (2016) La importancia del training para ser actor teatral total. México Recuperado de: <http://www.redalyc.org/jats-Repo/281/28150017010/html/index.html>
- Aristóteles, (siglo IV a.C) La Poética. Recuperado de: https://www.ugr.es/~encinas/Docencia/Aristoteles_Poetica.pdf
- Araiza, Elizabeth. (2000) La puesta en escena teatral del rito ¿Una función metarritual? . Alteridades. México. Recuperado de: <https://alteridades.izt.uam.mx/index.php/Alte/article/view/408>
- Artaud, Antonin (2013) Para terminar con el juicio de dios. El teatro de la crueldad. Buenos Aires. El cuenco de Plata Ediciones.
- Artaud, Antonin (2002) El teatro y su doble. Recuperado de: <http://revistalavoragine.com.ar/wp-content/uploads/2015/07/Artaud-El-teatro-y-su-doble.pdf>
- Aschieri, Patricia. (2015) MAQUILLAR LOS CUERPOS / TRANSMUTAR EN MOVIMIENTOREFLEXIONES ACERCA DE LAS REELABORACIONES DE LA DANZA BUTOH Y SUS MÁSCARAS. Argentina, Buenos Aires. Recuperado de: <http://cuadernosmusicayartes.javeriana.edu.co/> doi:10.11144/Javeriana.mavae10-1.mctm
- Aschieri, Patricia (2013) REAPROPIACIONES DE LA DANZA BUTOH EN ARGENTINA. Buenos Aires. Recuperado de: http://repositorio.filo.uba.ar/bitstream/handle/filodigital/1645/uba_ffyl_t_2013_887176.pdf?sequence=1&isAllowed=y
- Bermejo, Carlos. (2017) El teatro experimental, qué es? Características, obras y autores. Actually notes magazine. Recuperado de: <https://www.actuallynotes.com/teatro-experimental-caracteristicas-obras-autores/>
- Cornago, Oscar. (2000) El teatro ritual y ;as vanguardias escénicas en España (1965-1979). Del Ritual al Juego. España.

- Del Pino, Susana. (2014) La danza butoh. Un hombre moderno en crisis. Revista de ciencias de la Danza. Recuperado de: https://ebuah.uah.es/dspace/bitstream/handle/10017/20256/danza_Pino_CAIRON_2004_N8.pdf?sequence=1
- Derrida, Jaques (1969) El teatro de la crueldad y la clausura e la representación. Revista Ideas y Valores. Bogotá. Recuperado de: <https://revistas.unal.edu.co/index.php/idval/article/view/28954>
- Dubatti, Jorge. (2016) Teatro-Matriz y Teatro Liminal: la liminalidad constitutiva del acontecimiento teatral. Buenos Aires. Instituto de Artes del Espectáculo, Facultad de Filosofía y letras. Recuperado de: <https://www.seer.ufrgs.br/cena/article/view/65486/37728>
- Jorge, Dubatti. (2010) filosofía del teatro y teoría del teatro. Buenos Aires. Carrera de Artes, Facultad de Filosofía y letras, UBA. Recuperado de: <http://2010.cil.filo.uba.ar/sites/2010.cil.filo.uba.ar/files/273.Dubatti.pdf>
<https://www.youtube.com/watch?v=wx2YndUtxQ>
- Ferreiro, Pérez. Alejandra. (2007) Cuerpo, disciplina y técnica: problemas de la formación dancística profesional. México. Revista Internacional de Psicología y Educación.
- Forero, Betsy (2008) rastros de historia japonesa de la danza de la oscuridad. Venezuela. Revista de la dirección general de cultura y extensión, Universidad de los Andes.
- Grotowski, J. (1968) Hacia un teatro pobre, México, siglo XXI editores
- Juanes, Jorge. (2005) Artaud y el teatro de la crueldad. Assaig de teatre: Revista de l'associació d'investigació i experimentació teatral, Recuperado de: <https://www.raco.cat/index.php/assaigteatre/article/view-File/146167/249436>
- Maneiro, Santiago. (2013) Cuerpo utópico: una lectura ente Butoh y Artaud. Universidad Nacional del Sur. Bahía Blanca. Recuperado de: <http://repositoriodigital.uns.edu.ar/handle/123456789/2895>

- Mendoza, Elsa. (2017) Danza butoh: estética y sanación. México coreográfico, danzantes de letras y pies. Recuperado de: https://s3.amazonaws.com/academia.edu.documents/54092423/MEXICO_COREOGRAFICO.pdf?AWSAccessKeyId=AKIAIWOWYYGZ2Y53UL3A&Expires=1541033366&Signature=%2Bg%2FAo4CMQhKKGeGulZ6%2Fx6OUxyY%3D&response-content-disposition=inline%3B%20filename%3DDanzon_pieza_de_Pina_Bausch_y_el_danzon.pdf

- Puerta, María Dolores. Salcedo, Miguel. Ortega, Rosario. (2017) La llave de oro del enternamiento actoral: silenciar el ego. Córdoba. Recuperado de: <http://digibug.ugr.es/bitstream/handle/10481/52052/5792-13233-1-PB.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

- Pascoe, Adrián (2010) Antonine Artaud, una teatrología de las presencias. Teatrología de la crueldad jeroglífica. Colegio de Filosofía. Facultad de filosofía y letras UNAM

- Vásquez, Juseth (2011) ENTRE LA RITUALIDAD TEATRAL Y LA TEATRALIDAD RITUAL. Cali. Recuperado de: <http://bibliotecadigital.univalle.edu.co/bitstream/10893/9610/1/CB-0449746-MLCL.pdf>

- Smart, María Angeles. (2004) Aspectos antropológicos en las formas teatrales grotescas. Una mirada sobre el carnaval medieval y la danza butoh (Japón) Ponencia presentada en las Jornadas Diálogos entre Literatura, Estética y Teología, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Católica Argentina. Recuperado de: <https://core.ac.uk/download/pdf/47062869.pdf>

PÁGINAS WEB:

<https://www.elapuntador.net/eventos-cartelera/la-muerte-despus-de-la-muerte>

<http://ciclodrama.blogspot.com/2014/05/ilka-schonbein-teatro-meschugge.html>

<https://www.eltelegrafo.com.ec/noticias/cultura/10/maiguashca-la-evolucion-musical-del-pasado>

<https://maquinariadelanube.wordpress.com/2009/12/13/la-veille-des-abysse/>

https://www.youtube.com/watch?v=fZYL-J_r_ns

<https://www.youtube.com/watch?v=zsoDm9qp3Fo>
<https://butosofia.com/2015/08/30/el-butoh-no-es-japones/>

IMÁGENES Y GRÁFICOS

Imagen 1. Santiago Baculima en "Walkman Rewind"

Imagen 2. Ilka Schönbein

Imagen 3. Mesías Maiguashca y "Los Sonidos Posibles"

Imagen 4. Fragmento "El valle de los abismos" de James Thierée

Imagen 5. Performance de Kazuo Ohno

Imagen 6. Tatsumi Hijikata y el pueblo japonés: La revuelta del Cuerpo (1968)

Imagen 7. Obra Butoh de Rea Volij. "Muerde inframundo"

Imagen 8. Cuerpo pintado de blanco en danza Butoh

Imagen 9. Antonin Artaud fotografiado por Man Ray (1926)

Imagen 10. Laura Corral, Bailarina ecuatoriana en la obra "Flor de Luna"

Imagen 11. Tela roja (tafetán) representación de la sangre

Imagen 12. Cristales de Cuarzo

Imagen 13. Cráneo de venado y cuernos de toro

Imagen 14. Oráculo: huesos de animales, cuernos y cráneo

Imagen 15. Primera visión de la construcción de montaje y topografía

Imagen 16. Construcción primera escena

Imagen 17. Construcción texto 1

Imagen 18. Construcción sigilo

Imagen 19. Sigilo dibujado con arena

Imagen 20. Construcción última escena

Imagen 21. Tabla reproducción

Imagen 22. Tabla presupuesto

Imagen 23. Ensayo Abierto

Imagen 24. Ilustración de Natalia Romero en base al ensayo

Imagen 25. El Coraza, personaje de las festividades de Otavalo

Imagen 26. Boceto de máscara hecho por Gabriela Zumba – Espacio en el Espacio

Imagen 27. Máscara confeccionada por Espacio en el Espacio

Imagen 28. Vestuario, máscara y maquillaje.

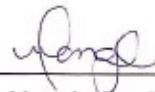
ANEXO

The Butoh Dance as Acting Training for the Construction of an Experimental Theater Play

Abstract

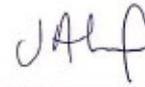
Through the present research of bibliographical and practical nature, the Butoh dance was addressed as a method for acting training, mainly focused on the performer's presence and conscience. Besides, we analyzed the factors that determine the rituality and the experimental theater with the objective of creating new experiences for both the actor and the spectator, having as theoretical and practical reference the Cruelty theater and the butoh dance. The result was the construction of a single-person play "Puka Yana" for alternative spaces where the audience is an active participant.

KEY WORDS: Cruelty theater, Antonin, Artaud, Liminal Theater, Ritual, Ancient, Spirit, Ego.



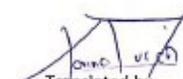
Margarita González

Author



Jhon Alarcón

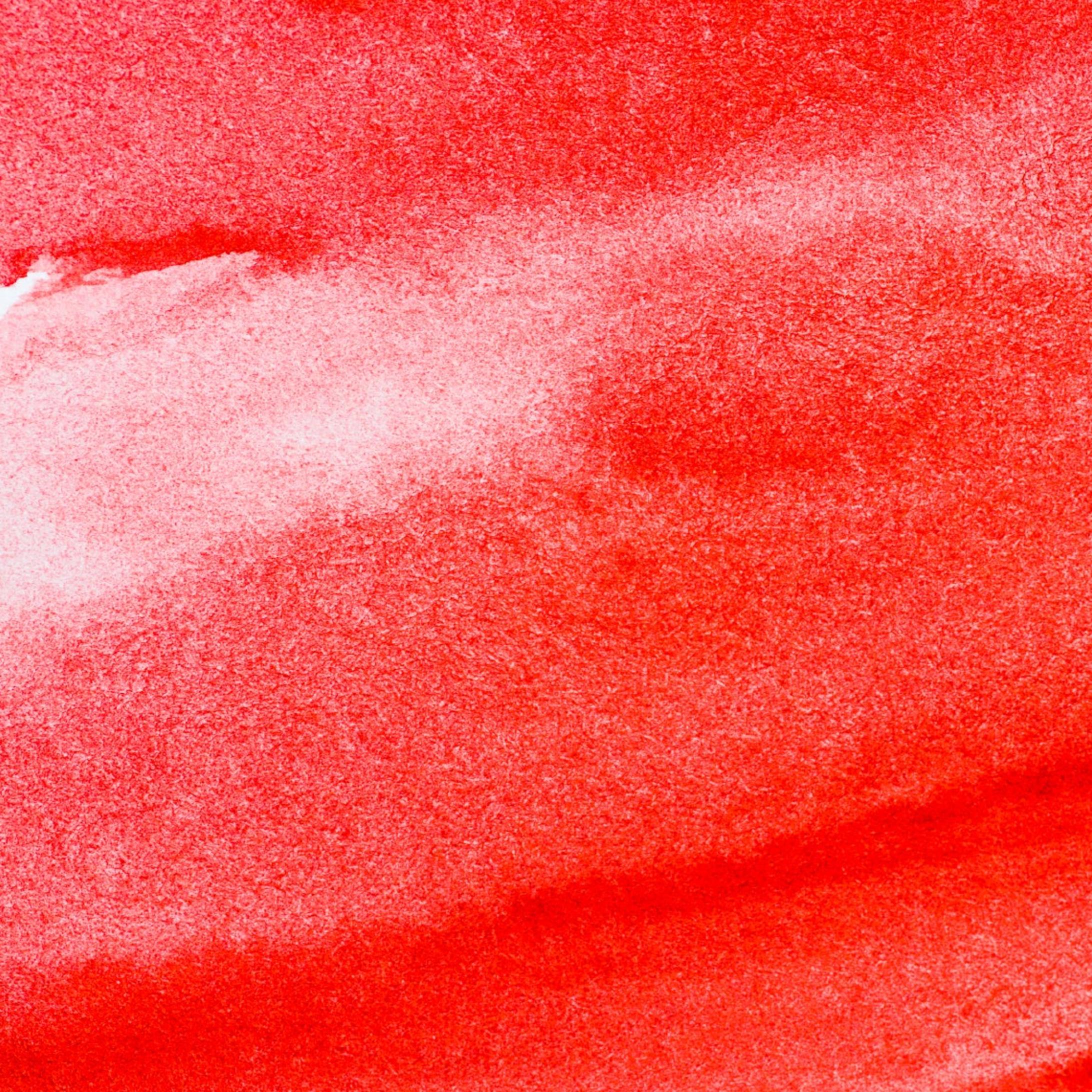
Director



Translated by
Karina Durán

Scanned with CamScanner









Margarita González Sánchez
Cuenca, Ecuador

2019