

destructor, desterrado, regresa encarnando el deseo de muerte de su hermana.

Orestes regresa envuelto en una amplia capa pesada con capucha en tonos grises que se asemejan a la piedra con la que se funde, pero con reflejos metálicos ya que él como brazo ejecutor de la violencia va a estar envuelto en cuero y metal. Tiene un doble cerramiento frontal en cuero. Su aparición es como una roca, densa, material, pesada. Vinculado a Elektra en su color y textura pero con el filo del metal.

Por debajo lleva una coraza de cuero con tachas plateadas armada por bandas transversales de cuero oscuro patinado, con hombreras superpuestas y un amplio cinturón en V también de cuero sobre una prenda rústica negra de manga larga. Sus muñequeras de cuero negro le recubren los brazos hasta el codo. Lleva pantalones ajustados de cuero negro por dentro de unos borcegués de caña alta hasta las rodillas con cerramiento lateral de metal plateado. Su aspecto es imponente, oscuro, bárbaro, militarizado.

De todos los personajes es quien se aleja más del referente clásico hoplita y se tiñe de una mezcla de barbarismo con contemporaneidad. Él es el extranjero que irrumpe. Pero por otro lado es la materialización del deseo de venganza y muerte de Elektra. Forma parte de ella como unidad orgánica y proyección.

Su caracterización también es expresionista pero como si su rostro encarnara las cicatrices de mil batallas. Su corte de cabello con cresta, barba y bigote le acentúan ese aire de extrañeza y barbarie que lo une y aparta a la vez de ese vínculo y entorno.

La puesta en escena fue muy despojada ya que no hubo ningún otro objeto u elemento escenográfico más que el piso irregular de piedra y los conos truncados semejantes a columnas monumentales de piedra también dispuestas en forma irregular. El fondo fue cámara negra y solo fue modificado por cambios de iluminación expresionista en colores saturados acompañando a la atmós-

fera emotiva de las situaciones y música o momentos de luz muy blanca, cruda y fría. El peso visual estaba focalizado en todo momento en los personajes y los pocos elementos que aparecían eran objetos de uso dramático propios de cada uno de ellos y formando parte del mismo vestuario.

En la última escena cuando Elektra muere, queda tendida en el suelo fundiéndose su textura y forma con la misma piedra, y la luz va recortando gradualmente la imagen cálida, luminosa y desolada de Khysothemis, arrodillada a su lado, como una llama que se va extinguiendo hasta el apagón final.

Abstract: Elektra was finally premiered in 1909 at the Dresden Court Opera and subject to controversy, Elektra is an opera in which Strauss and Hofmannsthal developed a profound psychological drama - contemporary to Freud and Jung's analysis of Greek myths - where music, Action and speech are merged into a single dramatic act of strong expressionist violence.

Key words: tragedy - theatrical construction - staging - theater - costumes

Resumo: Elektra foi estreada finalmente em 1909 na Ópera da Corte de Dresde e objeto de controvérsias, Elektra é uma ópera na qual Strauss e Hofmannsthal desenvolveram um profundo drama psicológico - contemporâneo - à análise de Freud e Jung dos mitos gregos - onde música, ação e discurso se fundem num ato dramático de forte violência expresionista.

Palavras chave: tragédia - construção teatral - posta em cena - teatro - vestiário

(*) **Alejandra Espector.** Escenógrafa (Universidad del Salvador, 1979). Profesora de la Universidad de Palermo en el Área de Moda y Tendencia y en el de Teatro y Espectáculo de la Facultad de Diseño y Comunicación.

Viaje hacia las profundidades del cuerpo: Coreografía y configuración poética ⁽¹⁾

Fecha de recepción: agosto 2016

Fecha de aceptación: octubre 2016

Versión final: diciembre 2016

Gabriela Esquenazi ^(*)

Resumen: La coreografía como relato que emerge desde las profundidades del cuerpo: el mundo imaginario interno se plasma en el espacio escénico a través del lenguaje de la Danza Teatro. ¿Cuáles son los procedimientos técnicos que desde lo corporal habilitan la configuración poética? ¿Cómo se realiza el pasaje desde la realidad ordinaria a la metafórica? Isadora Duncan e Iris Scaccheri como referentes e inspiración. Partiendo de las técnicas de Matthias Alexander y Fedora Aberastury, abordamos el reconocimiento de los espacios internos para desarrollar la conciencia a través del movimiento. La resultante es una intensidad en la presencia que abre el potencial poético de la propia.

Palabras clave: cuerpo - danza - teatro - conciencia - movimiento - movimiento artístico

[Resúmenes en inglés y portugués en la página 146]

“Mi arte es precisamente un esfuerzo que tiende a expresar en gestos y movimientos la verdad de mi ser”
(Isadora Duncan)

El origen

Este viaje se inició con mi deseo de bailar, expresar a través del movimiento algo que en un principio no supe con exactitud qué era pero que pujaba por emerger. En esta búsqueda, me encontré con el mundo de los mitos. Especialmente llamó mi atención un mito arcaico de origen griego: el mito de la Creación:

En el principio, Eurynome, diosa de todas las cosas, se alzó desnuda del Caos, pero no encontró nada sólido en que apoyar los pies. Entonces separó los mares del firmamento y bailó solitaria sobre las olas. Bailó y el viento se levantó tras ella. Giró y tomó ese viento, lo frotó entre sus manos y he aquí que apareció la serpiente Ofión. Eurynome bailó hasta que Ofión, sintiéndose lujurioso, se enroscó alrededor de aquellos miembros divinos y sintió deseos de copular con ella. Así fue fecundada Eurynome. Luego adoptó la forma de una paloma que incubaba sobre las olas y, a su debido tiempo, puso el huevo universal. (Graves, 1955)

Una fuerza interna me convocó al desafío de poner en escena este mito, plasmarlo en un espectáculo que pueda ser ofrecido a los espectadores. Así me decidí a embarcarme en la aventura de crear una obra de danza teatro. Para ello, convoqué a María Inés Azzarri como directora. Me interesó en especial su mirada teatral de la Danza y su amplia trayectoria en el trabajo con las técnicas de Gimnasias Concientes. Juntas, emprendimos esta investigación.

Los Mitos

¿Qué son los mitos? ¿Qué verdad esconden? “Los mitos son pistas de las potencialidades espirituales de la vida humana. Nos enseñan a volvernos hacia adentro para recibir el mensaje de los símbolos”. (Campbell, 1991) Los símbolos evocan una realidad que trasciende lo literal. Según afirma Joseph Campbell, es mediante la contemplación de las imágenes contenidas en el mito, que podemos evocar sus poderes en nuestras propias vidas.

Para llegar a poner en escena el mito elegido fue necesario desentrañar el mensaje contenido en este relato simbólico. La investigación que llevamos a cabo consistió en descubrir el mito en mí: sus resonancias, las imágenes que contenía y los posibles sentidos. Se trató de una puesta en presente del relato mitológico, su actualización.

Decidimos partir del cuerpo, entendido como totalidad físico-psíquico- espiritual, inaugurando así un trabajo arqueológico sobre el propio ser. El desafío consistía en hallar las formas precisas capaces de volver concreto y tangible el mundo simbólico. Es decir, hacer carne el mito.

El acontecimiento teatral

Podríamos considerar que el Teatro es un portal hacia otra realidad. Una realidad primitiva, arquetípica y peligrosa. Peligrosa en cuanto que conmueve al ser en lo

más profundo y lo conecta con las cuestiones esenciales de la existencia o, en palabras de A. Artaud, El drama esencial. (Artaud, A. 1978). “El Teatro debe ser considerado como un doble de otra realidad peligrosa y arquetípica, donde los principios, como los delfines, una vez que mostraron la cabeza, se apresuran a hundirse otra vez en las aguas oscuras.”

Se trata de un nivel de realidad que trasciende por completo los límites de aquello que puede ser captado a través de la razón. Es por eso que sólo puede comunicarse poéticamente de alma a alma. G. Bachelard ha estudiado profundamente la fenomenología de la Imaginación Poética. Al respecto nos dice que “El poeta habla en el umbral del ser... Para determinar el ser de una imagen poética, tendremos que experimentar su resonancia...En el resplandor de una imagen resuenan los ecos de un pasado lejano” (Bachelard, G. 1975) La imagen poética surge en la conciencia del poeta “como un producto directo del corazón, del alma, del ser captado en su actualidad”. (9) Podríamos pensar en la imagen poética como un movimiento del alma. Parafraseando a G. Bachelard: el alma dice su presencia en una imagen poética. (10) Desde esta presencia, se va tallando la forma de la poesía. El alma inaugura la forma, la habita.

El lenguaje de la Danza es, en este sentido, poesía corporal; es el cuerpo que trasciende lo literal, dejando aparecer las entrelíneas. “La Danza debe fascinar como si el bailarín hubiese apresado el universo en sus manos, ofreciéndolo al público.” (Scaccheri, 2010)

La coreografía aparece entonces, como un relato que emerge desde las profundidades del ser para ir en busca del sentido en la común resonancia de intérprete y espectador. Las formas y los gestos se imprimen en la materialidad del cuerpo como expresión de una verdad que sostiene al intérprete en su hacer y busca la participación del espectador en ese universo íntimo que habilita para ambos.

Podemos pensar en la coreografía como un itinerario a recorrer; o como un señuelo, una forma física que permite materializar lo sutil, aquello que, siendo abstracto, se vuelve concreto.

El intérprete desaparece, para dejar emerger el mundo poético. Aparece y cobra fuerza otra realidad, que se expresa a través de su cuerpo. Su cuerpo como canal.

Consideramos la coreografía como línea de acción no rígida que guarda lugar para la improvisación. La interpretación es siempre en tiempo presente y puede tener variaciones. Jamás será exactamente igual. Por eso es teatral. Hay una subpartitura que sostiene la coreografía y esta es la que debe actualizarse cada vez que se interpreta, para que la forma no se torne vacía y mecánica. “Qué triste cuando el cuerpo se vuelve completamente liso. Llega a una forma ya establecida, sin que pase y sienta las entrelíneas...Si la fuerza del que propone la danza es cierta e intensa, influye para que aparezcan las entrelíneas que contribuyen en la participación de lo que está sucediendo...se debe alisar, limpiar, sin perder jamás la esencia del trabajo.” La labor del intérprete consiste, pues, en sostener una doble presencia: presencia simultánea en el espacio propioceptivo interno y en el espacio escénico.

El espacio escénico

El espacio escénico es potencialmente un espacio de encuentro entre intérprete y espectador. “Puedo tomar cualquier espacio vacío y llamarlo escenario desnudo.

Un hombre camina por este espacio vacío, mientras otro lo observa, y esto es todo lo que se necesita para realizar un acto teatral” (Brook, 2006)

Se trata de un espacio compartido entre intérprete y espectador, un espacio de común resonancia, donde hacer presente el mundo poético, hacer visible lo invisible. El sentido de lo que allí sucede se construye en esta interacción. “Una fuerte presencia actoral y una fuerte presencia del espectador pueden producir un circuito de intensidad única, capaz de romper todas las barreras, de manera que lo invisible se haga real.”

La labor del intérprete en el proceso de creación

Antes de llegar al encuentro con el público, el intérprete realiza un arduo trabajo sobre sí mismo. El desafío consiste en trascender sus propias limitaciones para ir al encuentro de aquello que lo conmueve y lo involucra como ser total. El artista busca, buceando en las profundidades de su cuerpo, las llaves que le permitan abrir sus universos íntimos, arquetípicos y dejar que emerjan. El trabajo sobre la forma, sobre lo que se ve, no es menos importante para lograr que todos esos mundos que se ponen en movimiento a través de la imaginación creativa, encuentren el modo de hacerse manifiestos.

Es indispensable entonces realizar un trabajo de entrenamiento físico que consiste en alcanzar el dominio más sutil del movimiento; llegar a pulir la forma, hasta lograr el nivel de precisión necesario que hace que la forma desaparezca para que el ojo del espectador vea la fuerza oculta que la sostiene y motiva.

Sin embargo el trabajo del intérprete no estará completo, hasta tanto no se haya encontrado con los espectadores en una situación escénica; es con la presencia del espectador que el trabajo del actor termina de cuajar y cobra sentido.

Itinerario de un viaje hacia las profundidades del cuerpo

Eurynome, el mito de la creación es el espectáculo de danza teatro que logramos como fruto de nuestra investigación. Fue estrenado en el año 2015 en la ciudad de Buenos Aires.

Mirando el proceso de creación en retrospectiva, puedo deconstruir los puntos de partida, los pasos que seguimos para investigar, las preguntas que nos fuimos haciendo y las pautas que nos fuimos dando.

He de decir que logré aquello que tanto ansiaba: bailar. Esto fue para mí posible desde la técnica actoral, que me permitió actuar en escena como ser total, que se mueve y danza, pero también siente, piensa y acciona.

Fue fundamental la guía de María Inés Azzarri para mi trabajo como intérprete. Su enfoque teatral de la Danza y su mirada aguda y paciente me permitieron acceder a una dimensión del cuerpo poetizante, el cuerpo-poema. Nuestro punto de partida fue el espacio vacío. “Es necesario crear un espacio vacío para que se produzca algo de calidad”. (Jung, 1984)

Una idea grotowskyana de la creación teatral dio marco a nuestro trabajo. Como el escultor que esculpe la

piedra para develar la obra de arte que allí se oculta, así hemos abordado un trabajo técnico minucioso hasta lograr el nivel de sutileza necesario para plasmar en la escena el mundo imaginario interno.

Durante todo el proceso de creación hemos dado crucial importancia a la intuición, dado que muchas cosas aparecen en la conciencia de forma intuitiva. En principio, puede que no sepamos bien el por qué, ni el qué. Sabemos que el diamante se esconde en el carbón y para descubrirlo es necesario estar atento pero no empujar, no golpear. Saber estar, escuchar, saber esperar y trabajar con paciencia y perseverancia en la búsqueda. No son meras palabras, son acciones, son verbos. En el trayecto, el trabajo se va clarificando.

Abordaje del movimiento

Nuestra investigación del movimiento se orientó a partir de la siguiente idea: el movimiento tiene la calidad del pensamiento que lo genera. Es por ello que nos interesó acceder al cuerpo desde el Pensamiento Conciente, herramienta fundamental del Sistema Conciente para la técnica del Movimiento, creado por Fedora Aberastury. Esta técnica, nos propone recuperar la unidad del ser como totalidad físico-psíquico-espiritual, a través del desarrollo de la conciencia de sí. Propicia el libre fluir de la energía vital, abriendo las articulaciones, removiendo corazas y liberando el movimiento.

También hemos transitado numerosos procedimientos de la Técnica creada por Mathtías Alexander. Los mismos trabajan sobre el cuerpo a un nivel tan sutil que provocan grandes transformaciones. Agudizan la escucha y la atención. A través de estos procedimientos logramos rectificar los malos hábitos que generaban tensiones musculares y trabas expresivas.

Para el intérprete en Danza, este abordaje habilita la posibilidad de incorporar el entrenamiento técnico (o el desarrollo de las habilidades físicas) como un instrumento de expresión a su favor, en lugar de quedar atrapado por movimientos estereotipados.

Metodología de Trabajo

Con el objeto de darle un plan y una organización al trabajo, lo dividimos en 2 etapas y nos propusimos las siguientes pautas:

Primera etapa: Técnica Corporal (trabajo pre-expresivo)

- Identificar los hábitos que traban la expresividad. Inhibirlos (se trata del concepto de “control primario” de M. Alexander).
- Desarrollar nuevos hábitos corporales: apertura y desarrollo de centros de energía (Centro de la cúspide de la cabeza, centro del espacio de la frente, centros de las palmas de las manos y centros de las plantas de los pies, entre otros)
- Abordaje de espacios internos (huesos, articulaciones, respiración, sistema nervioso). A través de pautas técnicas concretas, accedemos a la conciencia de los espacios más íntimos y desconocidos en el propio cuerpo. Descubrimos que allí se aloja un saber ancestral. El inconciente colectivo. (Jung, 1984)

- Desde el abordaje propuesto por las técnicas concientes, desarrollo y profundización de habilidades físicas y sus elementos técnicos: fuerza sin tensión, direcciones, fuerzas que se oponen, trabajo con el peso, saltos, giros, etc.

Segunda etapa: Trabajo Expresivo (Construcción de la coreografía)

Elegir un texto (El mito de la Creación). Extraer lista de acciones presentes en el texto.

Investigar dichas acciones a través de la improvisación. Dejar que vayan encontrando su forma física, que se manifiesten a través del movimiento y el gesto corporal.

Incorporar y desarrollar las imágenes mentales que vayan apareciendo a partir de las acciones que se realizan. Habitar el mundo poético que proponen dichas imágenes, es decir, comprometer nuestro ser físico, psíquico y espiritual en aquello que surge (movimiento, ritmo, intensidades, etc.) a partir de las acciones que se investigan. Incorporar a la investigación los sonidos. Transitar diversos ritmos hasta elegir aquello que se ensambla con la poética de nuestra búsqueda.

Escuchar la música y pensar el sonido que se escucha, encontrarse con el pensamiento poético del músico que produce esos sonidos. Entonces es posible lograr que esos sonidos encuentren su consonancia en el movimiento. Lograr que ese pensamiento de los sonidos de la música sea en el cuerpo a través del movimiento.

A partir de lo investigado a través de la improvisación con el movimiento, música, acciones e imágenes sintetizar una coreografía. La coreografía es entendida como una secuencia de acciones que desarrollan un relato (pensamiento teatral). Estas acciones dan sentido al movimiento. Dejan aparecer espacios imaginados y la presencia de un personaje (Eurynome). Esto permite habitar la dimensión poética, tanto al intérprete como al espectador. Habitar se contrapone a ilustrar.

Para la puesta en escena, el trabajo con la luz teatral, que fue el último aspecto que se sumó, completó el relato. La luz debía lograr la misma consonancia con las ideas abstractas del mito que se habían corporizado en las acciones (coreografía) y fortalecer climas y atmósferas al plasmar en el espacio imágenes pictóricas.

Referencias bibliográficas

- Artaud, A. (1978). *El teatro y su doble*. Barcelona: Edhasa.
- Bachelard, G. (1975). *La poética del espacio*. (2ª. ed). México: FCE.
- Brook, P. (2006). *La puerta abierta*. Buenos Aires: Proeme.

Campbell, J. (1991). *El poder del mito*. (1ª. ed) Barcelona: Emecé Editores.

Duncan, I. (2006). *Mi vida*. Buenos Aires: Losada.

Friedmann, E. D. (1989). *Ensayos sobre Laban, Alexander y Feldenkrais. Pioneros de la Conciencia a través del Movimiento*. Buenos Aires: Castor y Polux.

Graves, R. (1955). *Los mitos griegos*. Buenos Aires: Jorge Luis Borges. Biblioteca personal.

Jung, C. (1984). *El hombre y sus Símbolos*. (4ª. ed.). Barcelona: Luis de Caralt.

Scaccheri, I. (2010). *Brindis a la Danza*. Buenos Aires: Leviatan.

Suárez, C. (2003). *Una aproximación al Sistema Fedora Aberastury*. Espacios desconocidos, lugares imaginados. Buenos Aires: Lumen.

Abstract: The choreography as a story that emerges from the depths of the body: the inner imaginary world is reflected in the stage space through the language of Theater Dance. Which are the technical procedures that enable poetic configuration occur by using corporal movement? How does ordinary reality become metaphoric? Isadora Duncan and Iris Scaccheri as referents and inspiration. Starting from the techniques of Matthias Alexander and Fedora Aberastury, we approach the acknowledgment of internal spaces through a precise anatomic knowledge, with the final purpose of developing conscious and deep movement. Intensity in the Presence that opens the poetic potential of our own corporality is the result.

Key words: body - dance - theater - consciousness - movement - artistic movement

Resumo: Coreografa-a como relato que emerge desde as profundidades do corpo: o mundo imaginário interno se plasma no espaço cênico através da linguagem de dança-a Teatro. Quais são os procedimentos técnicos que desde o corporal habilitam a configuração poética? Como se realiza o passagem desde a realidade ordinária à metafórica? Isadora Duncan e Íris Scaccheri como referentes e inspiração. Partindo das técnicas de Matthias Alexander e e Fedora Aberastury, abordamos o reconhecimento dos espaços internos para desenvolver a consciência através do movimento. A resultante é uma intensidade na presença que abre o potencial poético da própria.

Palavras chave: corpo - dança - teatro - a consciência - movimento - movimento artístico

(¹) **Gabriela Esquenazi.** Actriz y Bailarina. Escuela Metropolitana de Arte Dramático (EMAD). Estudió Teatro con Norman Brisky, Alejandro Catalán y Andrea Garrote, entre otros. Danza con Ana Frenkel, Daniel Vulliez y Gustavo Lecche.