

dades de Andrés Binetti, como um caso de testemunha. Em princípio, buscamos analisar o impacto cômico que é gerado no espectador, através dos conceitos de rigidez y anestesia momentânea do coração, inventado por Henri Bergson (2013) em O riso: Ensaio sobre o significado do cômico.

**Palavras chave:** Humor - comédia - sociedade - teatro - personagem - espectador - construção - Manual de Procedimentos

(\*) **Raúl Andrés Biagini.** Actor. Licenciado en Actuación (Universidad Nacional de las Artes)

## Un ritual en el cuerpo del arte del buen decir

Marisa Busker (\*)

Fecha de recepción: julio 2018  
Fecha de aceptación: septiembre 2018  
Versión final: noviembre 2018

**Resumen:** Las acciones, los resonadores, y un sutil estímulo a los plexos nerviosos, serán los ejes de la conformación y usos del sistema vocal, desde la práctica cotidiana de cada eje en sí mismo, hasta la disolución de los mismos en un sistema combinado de tensiones y atenciones.

**Palabras clave:** Cuerpo performático – resonadores - sistema vocal – performer - sistema relacional

[Resúmenes en inglés y portugués en la página 157]

### Introducción

Con los años de investigación y práctica escénica, y refiriéndome a aquello que me acontece que es la figura del *performer*, encontré una forma de preparar un estado del ser que está listo para la puesta en marcha de un ritual. Puede este funcionar en casa, en el estudio, a solas, con gente alrededor, en un teatro, una conferencia, una muestra, lo que se desee, lo que se pida, lo que se quiera. Es la construcción de un momento en un lugar, que sucede porque así el cuerpo y la mente lo deciden. Un ritual en el cuerpo, organizado a partir de la práctica cotidiana de ciertas herramientas seleccionadas a través de la deconstrucción del todo en esas partes. Debo aclarar que esas partes develan otros recovecos al momento del ritual que tal vez sean motivo de estudio también como ejes diferenciados. De hecho, no todas mis herramientas están expuestas aquí.

En los inicios de mi actividad artística –entonces musical-, prestaba atención a los autores específicos de las obras –por ejemplo- obras musicales que escuchaba, reproducía u observaba. Las circunstancias de estudio institucional requería esta formalidad. Aprendí –con los años- a diferenciar estilos de épocas en épocas varias, de individuos en diferentes tiempos y lugares, de músicas, de bailes, de textos, etc. En verdad, aquello que más me intrigaba y me atraía era descubrir y poner a funcionar a las fuerzas y energías en interacción que hacían que ese estilo fuera de ese lugar y de ese momento, aunque no sabía bien cómo ni desde dónde. Había también ciertos artistas que se apoderaban de mis sentidos, sin saber muy bien porqué. Había cierta reiteración de hechos que hacían a la calidad de estos artistas. Llegó un momento en que la práctica, la búsqueda, los encuentros y la lectura me fueron dando la capacidad de formular una nueva manera de apoderarme del quehacer artístico, a través de un código concreto de acción.

### A. Ejes que son herramientas

Las herramientas-ejes que mencionaré a continuación estimulan y conforman al cuerpo performático, integrado por:

1. Núcleo Generador (sistema nervioso)
2. Tronco performático
3. Sistema vocal (voz preconceptual- resonadores)
4. Caja de la memoria (imágenes mentales y memorias corporales)

Ninguno de estos 4 items actúa de forma independiente. Todo se constituye en un gran sistema relacional en interacción.

#### 1.1. Acciones

La práctica concreta de acciones con el cuerpo y en el cuerpo (5) –empujar; tirar; lanzar; expandir; aplastar; etc.-, y la calidad de los materiales usados para producir esas acciones (materiales pesados o livianos y sus formas de moverse en el espacio), estimulan y construyen calidades musculares. Le van dando al cuerpo cierta sensibilidad y corporeidad en la producción en el espacio. Las acciones modifican las calidades físicas y sonoras. Colaboran en la precisión. Una cadena de acciones bien planteada trae aparejada a la lógica física de una cadena de situaciones al andar en el espacio.

#### 1.2. Segmentación de la espina

Sin la presencia de la espina activa, nada se sostiene en la continuidad de los cuerpos en el espacio. Y si además conocemos en detalle las actitudes que se provocan al poner foco en alguna parte-segmento de la misma, tendremos más variedad de recursos para nuestro tronco performático: actitud majestuosa, actitud corajuda, actitud sinuosa o sensual.

La primera, localizada en la parte superior de la espina-torso; la segunda, en la pelvis hacia adelante; en la tercera, optando por una espina dócil en toda su extensión.

### 1.3. Contextos

Cuando se trabaja con una secuencia física o sonora y se la pone a funcionar dentro de un contexto (una forma de ser y de hacer en relación a), estamos creando una energía de contexto. Una forma de articulación del cuerpo en el espacio, además de una forma de relacionar al cuerpo con el afuera, que lo modifica. Podemos elaborar, como práctica cotidiana, infinito número de contextos y así nutrir al cuerpo performático de cantidad innumerable de posibilidades.

### 1.4. Resonadores

Se trata de 5 centros ubicados a lo largo de la espina, que forman espacios musculares con actividad contrapuesta, formando un núcleo, que además coinciden con la ubicación de los chakras (área genital y lumbar; por encima del ombligo y debajo del abdomen; en el pecho; área de la garganta; en la cabeza, hacia la corola). Músculos y grupos nerviosos interactuando. Cuando se realiza actividad sonora, estos centros se activan, provocando al diafragma y por ende, el aire tendrá –de acuerdo a aquello que ordene la mente- otra densidad. Valga recordar que para sostenerlos, hace falta tener a toda la musculatura del tronco en buena forma. La conexión de resonador a resonador es una especie de glissando que va armando un tubo por dentro del tronco, entre la espina y la línea del alba, desde los genitales hasta la corola de la cabeza.

Los resonadores en su justa tensión producen vibraciones que estimulan a los grupos nerviosos (plexos), por ende al núcleo generador.

### Grupos de sonidos

Trabajar con grupos de sonidos de diferente color-vibración en sus marcos relacionales, es otro gran estímulo a la preparación de las herramientas para el cuerpo performático. Me refiero aquí al funcionamiento de cada grupo de sonidos. Son importantes los microtonos que colorean de forma diversa a los sonidos más inestables, y a los microtonos que significan un glissando de sonido a sonido. Estos grupos de sonidos, en su práctica cotidiana estimulan al núcleo generador con variedad de tipos de vibraciones que ofrecen un nuevo recurso de producción.

Los grupos de sonidos propuestos durante la ponencia son los siguientes: .do-mi-fa-sol-si-do

En este primer grupo es de importancia el vínculo entre el mi y el fa. El si puede sonar temperado como también más cercano al do al ser la sensible de la escala.

.do-mi-fa sostenido-si-do

En este segundo grupo, el fa sostenido es cercano al sol y muchas veces es casi sol aunque diferenciado. Con el si sucede lo mismo que en el caso anterior.

.do-mi bemol-fa-sol-si bemol-do

Este último grupo es muy peculiar: el fa, muchas veces se resuelve sonando como dos sonidos, como *fa-mib* y como *fa-re*, aunque el re no está literalmente en la escala. El *sib*, suena en si mismo pero si va hacia el do suena como *do-sib*, nuevamente dos sonidos.

### Producción sonora desde los glissando

Se trata de pasar de un sonido a otro a través de muchos otros, formando una columna de forma ininterrumpida, ya que el glissando puede oírse o no, dependiendo de la velocidad de pasaje por los sonidos interpuestos, aunque

los sonidos están ahí y se los siente y hacen al color de la producción sonora. Es un collar de perlas que nunca se cortará mientras se realiza el ritual.

### Innervación

Todas las herramientas-ejes, al ponerse a funcionar como práctica performática deben estar innervadas. Esto quiere decir que el punto de partida es el núcleo generador-espina-plexos nerviosos. Cualquier cosa que se haga, aunque más no sea un movimiento en el espacio con el brazo, la mano, un pie, etc. parten de la espina. Así sucede también que las calidades musculares o producción sonora comienzan a crear un espacio diferente al cotidiano, además de volverse motivo de significado. La innervación produce imágenes, activa al núcleo generador. O podrá ser que la forma del cuerpo o la lógica física provoquen una señal a la caja de la memoria y entonces surja una imagen que se devuelva a los músculos y producir un tal o cual tipo de sentido. El núcleo generador, la caja de la memoria no podrán manifestarse sin las herramientas innervadas.

### 2. Un ritual en el cuerpo del arte del buen decir

El cuerpo tendrá que estar preparado, listo en su tonicidad, así como en sus herramientas. El hacer-decir es inseparable de la pulsión inicial que desencadenará todo el transcurso del ritual, aunque no se diga nada hacia afuera, audible. Núcleo generador y sistema vocal funcionan juntos, están coligados. Somos seres comunicacionales con la capacidad de imaginar y de volver al cuerpo esa imagen, y entonces la voz quedará comprometida. El ritual es en el cuerpo así como en el cuerpo del buen decir. Una intersección de la palabra cuerpo indisoluble en la práctica y en el título.

Durante el ritual iremos construyendo sentido a partir de las fuerzas en interacción.

Es útil tener algún material fijo sobre el que trabajar. Por ejemplo un texto o una melodía, tal vez una secuencia fija, pero, y volviendo a las fuerzas que ya podemos activar, dependerá del deseo que traiga aparejada la pulsión inicial, que ni siquiera debiera poseer una imagen concreta, aunque sería conveniente. Un ritual de juego de fuerzas, tensiones, equilibrios, con densidades cambiantes desde la imagen a lo muscular, desde la imagen a la espina, desde la imagen a los contextos, a los resonadores, a la voz pre-conceptual o viceversa. La lógica física que se va organizando, da continuidad pero también puede ser alterada, no sin precaución. No habrá tiempo para detenerse y decidir qué hacer, solo ir observándose desde fuera, con una segunda atención, sobre cuál será el paso a seguir para que el ritual se continúe, anteponiéndose a lo que vendrá sin detener-interrumpir lo que acontece.

La pulsión inicial es quien contiene la información de aquello que deviene, del impulso de entrada a la acción performática. La pulsión inicial dará el alerta para el comienzo de la acción, creará el marco.

Nada más precioso que decidir construir una pulsión de inicio, esa propia en ese momento y en ese lugar. Un ritual en el arte del buen decir consciente perceptivamente de lo que acontece ubicado en ese entorno, sin descuidar la propia presencia. Modular las energías, las fuerzas en interacción, es aquello que vuelve vivo a ese texto nuevamente y cada vez (dígase un texto, dígase una esca-

la de sonidos, una canción, etc). Cuando se realiza un ritual como este, se revive al material utilizado con las herramientas en el cuerpo y la disolución de las mismas transformadas en un sistema de fuerzas, de energías y articulaciones vibrantes. Improvisar la manera sobre cómo ir organizando –en el transcurrir- el devenir de la acción performática en su mejor plenitud.

El ritual propuesto durante la ponencia, funcionó con un texto de Julio Cortázar (fragmento de su novela Rayuela) como estructura, memorizado, y a partir de él, la lógica física se constituyó con las herramientas ya mencionadas. Todo un sistema relacional en escala, modulado en ese instante preciso, sin interrupción alguna, salvando o incluyendo a las personas entrando a la sala de ponencia de “cuerpo-voz-movimiento” y a las personas sentadas en la sala.

Cada día, antes del ritual me preparo con actividad aeróbica, yoga, tonifico los músculos del tronco, suelto las cadenas fasciales, despierto al sistema vocal reconociendo a los resonadores y lo estimulo con diversidad de combinaciones sonoras.

Y así es como sucede, desde la figura del performer, un ritual en el cuerpo del arte del buen decir.

#### Referencias bibliográficas

Busker, M. (2011). *El performer, un diamante latente. Diario de viaje*. Una experiencia transcultural y transdisciplinaria. Buenos Aires: Dunken.

Bertalanffy, L. von (1968). *Quinta reimpression en español* (1986).

*Teoría general de los sistemas*. México: Fondo de Cultura Económica.

Elíade, M. (1988). *Lo sagrado y lo profano*. Barcelona: Labor-Punto Omega

**Abstract:** Actions, resonators and a subtle stimulation to the nervous plexuses will be the axes of the conformation and uses of the vocal system, from the daily practice of each axis in itself, until the dissolution of them in a combined system of tensions and attentions.

**Keywords:** performatic body – resonators - vocal system – performer - relational system

**Resumo:** As ações, os resonadores, e um sutil estímulo aos plexos nervosos, serão os eixos da conformação e usos do sistema vocal, desde a prática cotidiana da cada eixo em si mesmo, até a dissolução dos mesmos num sistema combinado de tensões e atenções.

**Palavras chave:** corpo performático - resonadores - sistema vocal - performer - sistema relacional

<sup>(\*)</sup> **Marisa Busker.** Actriz, Lic. en Psicología, cantante, performer, gestora cultural y docente de teatro infantil.

## La expresión corporal aplicada a la enseñanza de las danzas urbanas

Fecha de recepción: julio 2018

Fecha de aceptación: septiembre 2018

Versión final: noviembre 2018

Daiana M. Cacchione <sup>(\*)</sup>

**Resumen:** Partiendo de las técnicas propias del trabajo en Expresión Corporal, sensopercepción, improvisación y composición, se plantea una metodología de enseñanza en danzas urbanas donde recurriendo a las mismas se va desarrollando en el estudiante mayor conciencia y manejo de su cuerpo, la adquisición de diversas calidades utilizadas en cada estilo urbano, la discriminación en el uso de la energía, dinámicas y musicalidad.

**Palabras clave:** Arte – movimiento – danza - improvisación - expresión corporal – cuerpo – posmodernidad

[Resúmenes en inglés y portugués en la página 162]

### Introducción

Hoy, que la enseñanza en diversos espacios académicos dentro del terreno artístico de lo que llamamos aquí danzas urbanas, no es nada fuera de lo común y que cada vez más personas dedicadas o no a las artes del movimiento buscan incluirlas en su formación, resulta necesario observar y analizar la manera en que pueden ser transmitidas de una forma clara y coincidente con su origen. Son las danzas urbanas aquellas que sin centrarse en lo puramente coreográfico, surgen y se entrenan a través de la improvisación o freestyle, siendo la fluidez, la entrega al movimiento, la expresividad y musicalidad desarrollada los factores principales.

Aquí lo que se intenta es dar cuenta de una forma de enseñanza puesta en práctica hace unos años en la cual el eje del trabajo es la exploración de determinados patrones de movimiento utilizados en dichas danzas. Trabajo que se antepone al marcado de formas, dado que dicha forma resulta ser el resultado de una manera particular de moverse y no su desencadenante.

Para lograr ello fue necesario recurrir a una metodología basada justamente en dichos valores, que pusiese el foco en la concientización del propio cuerpo en movimiento, sin juicio, explorando, poniendo en juego, sensopersebiéndose a uno mismo en el espacio – tiempo. La expresión corporal es quien aparece como esa manera alterna-