

Universidad de Costa Rica.
Facultad de Bellas Artes
Escuela de Artes Dramáticas

Informe Final del Proyecto de Graduación
para optar por el grado de Licenciado en
Artes Dramáticas

“Hacia un modelo de creación de imágenes corporales”

José Leonardo Torres Méndez

Carnet 843771

Tutora: Dra. Maritza Toruño Sequeira

Ciudad Universitaria Rodrigo Facio, Costa Rica

2016

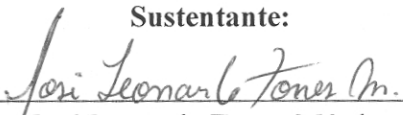
“Hacia un modelo de creación de imágenes corporales”

Informe Final del Proyecto de Graduación sometido a consideración de la Escuela de Artes

Dramáticas de la Universidad de Costa Rica, para optar por el grado de

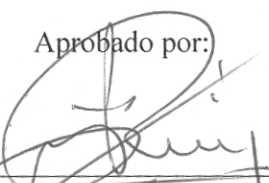
Licenciatura en Artes Dramáticas.

Sustentante:

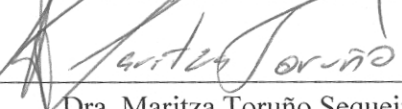


José Leonardo Torres Méndez


Aprobado por:




MA Manuel Ruiz Garcia
Presidente, Tribunal examinador



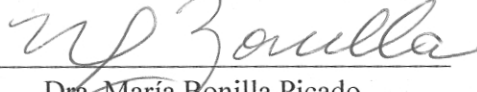
Dra. Maritza Toruño Sequeira
Directora, Trabajo Final de Graduación



Dra. Erika Rojas Barrantes
Lectora Proyecto Final de Graduación



M.A. Rolando Salas Murillo.
Lector Proyecto Final de Graduación



Dra. María Bonilla Picado
Lectora Externa

A Mariana y Ema.

Agradecimientos

A todos y cada uno de los colaboradores que, gracias a su esfuerzo y dedicación, hicieron posible el desarrollo de este proyecto.

A Manuel Ruíz, Sianny Bermúdez, Oscar Rojas y Kattia Monge que, como funcionarios del Teatro Universitario, facilitaron las condiciones idóneas para las sesiones prácticas.

A Erika Rojas y Rolando Salas, lectores del proyecto, por su valioso consejo y recomendaciones.

A María Bonilla, por ser parte de esta aventura intelectual y por su guía e invaluable apoyo.

A Maritza Toruño, tutora del proyecto, por su empeño y dedicación en el acompañamiento que me brindó.

A Carlos Villalobos, por su colaboración técnica.

A mi hija Ingrid Torres, por su asesoría con el APA.

A Allan Calderón, por su invaluable ayuda y su gratísima compañía en los momentos difíciles.

A mi esposa Mariana Zumbado, por su comprensión y fe.

Resumen

Este Proyecto de Graduación pretende, a partir de la investigación teórico-práctica de los principios técnicos y filosóficos de “la mima corporal”, propuestos por Étienne Decroux, en su libro “Palabras sobre el mimo”, proponer un modelo de creación de imágenes corporales para el actor/actriz. Modelo cuya búsqueda se desarrolló durante la aplicación práctica de dichos principios, con la participación de una serie de colaboradores. El resultado de esa experiencia se recoge en un informe que describe las actividades de cada sesión y son el sustento para proponer un modelo que sugiere una serie de procedimientos a seguir por el actor/ actriz, para la creación de imágenes corporales. Imágenes que son una reinterpretación de la realidad del ser humano y cuya fuente de inspiración se encuentra en la observación objetiva y subjetiva de dicha realidad.

Tabla de contenidos

Capítulo 1: Introducción _____	1
1.1. Justificación _____	3
1.2. Delimitación del problema _____	6
1.3. Objetivo general _____	6
1.4. Objetivos específicos _____	6
1.5. Estado de la cuestión _____	7
Capítulo 2: Marco Conceptual _____	21
2.1. ‘La mima corporal’ y la Pantomima moderna _____	21
2.2. ‘La mima corporal’ _____	22
2.3. Principios Técnicos y Filosóficos de la Mima Corporal _____	25
a. Acción y gravedad física _____	25
b. Acción y pensamiento _____	26
2.4. Gramática Corporal _____	26
2.4.1 Cuerpo, acción y pensamiento _____	26
2.4.2. Lucha contra el peso y contrapesos _____	27
2.4.3. Segmentación y Jerarquía de los órganos _____	29
2.4.4. Triple diseño y tipos de movimiento _____	29
2.4.5. Formas de movilidad _____	30
2.4.6. Espacio, tiempo, diseño de la acción y diseño del movimiento _____	31
2.4.7. Uso del Espacio Geométrico _____	32
2.4.8. Categorías _____	33
a. El hombre del Deporte _____	33

b. El Hombre en la sala de estar _____	35
c. La Estatua Móvil _____	36
d. El Hombre de Ensueño _____	38
2.4.9 Modelo de creación _____	39
Capítulo 3: Marco Metodológico _____	40
3.1. Tipo de investigación _____	40
3.2. Pasos de la investigación _____	42
Primera etapa: Documentación, clasificación y definición _____	42
Segunda etapa: Puesta en práctica _____	42
Etapa práctica 1 _____	42
Etapa práctica 2 _____	43
Etapa práctica 3 _____	44
3.3. Sesiones de trabajo _____	44
3.4. Recursos de la investigación _____	45
3.4.1. Material audiovisual _____	45
3.5. Equipo de trabajo _____	46
3.6. Herramientas de registro _____	47
3.7. Espacio físico de trabajo _____	47
3.8. Tiempo estimado de la investigación _____	48
3.9. Recolección de la información y análisis de los resultados _____	48
3.10. Actividades y desarrollo de las sesiones _____	49
3.11. Cronograma de actividades _____	49
Capítulo 4: Informe del desarrollo de actividades prácticas del proyecto: ‘Hacia un modelo de creación de imágenes corporales’ _____	53

4.1. Etapa 1	54
4.1.1. Inicio de sesiones prácticas. Etapa 1	55
Sesión 1	55
Sesión 2	61
Sesión 3	67
Sesión 4	72
Sesión 5	80
Sesión 6	85
Sesión 7	89
Sesión 8	91
Sesión 9	94
Sesión 10	99
Sesión 11	104
Sesión 12	106
Cierre de la primera etapa	114
4.1.2. Inicio de sesiones prácticas etapa 2	117
Sesión 13	118
Sesión 14	121
Sesión 15	125
Sesión 16	128
Sesión 17	132
Sesión 18	134
Sesión 19	141
Sesión 20	143

Sesión 21	145
Sesión 22	147
Sesión 23	149
Sesión 24	150
Sesión 25	157
Sesión 26	159
Sesión 27	163
4.1.3. Inicio de sesiones prácticas etapa 3	164
Sesión 28	165
Sesión 29	168
Sesión 30	171
Sesión 31	173
Sesión 32	176
Sesión 33	182
Sesión 34	185
Sesión 35	190
Capítulo 5: Hacia un modelo de creación	194
Paso 1	195
Paso 2	196
Paso 3	198
Paso 4	198
Capítulo 6: Conclusiones	202
Capítulo 7: Recomendaciones	205
Capítulo 8: Bibliografía	206

8.1. Referencias	206
8.2. Referencias audiovisuales	210
8.3. Referencias fotográficas	212
8.4. Otras referencias	215
Capítulo 9: Anexos	218
9.1. Anexo 1: Vocabulario de Decruox	218
9.2. Anexo 2: Reportes de colaboradores 1° de Noviembre	225
9.3. Anexo 3: Reportes de colaboradores 8 de noviembre, 2014	235
9.4. Anexo 4: Reportes de colaboradores 15 de diciembre, 2014	239
9.5. Anexo 5: Videos	243
9.6. Anexo 6: Reflexiones de colaboradores	245
9.7. Anexo 7: Fórmulas de consentimiento	249

Tabla de figuras

Figura 1. Georges Carpentier	8
Figura 2. Jacques Copeau, Jean-Louis Barrault y Étienne Decruox	8
Figura 3 Jean Asselin, Denise Boulanger y Kari Margolis	15
Figura 4 Corinne Soum, Steven Wasson y Thomas Leabhart	15
Figura 5 Mima Corporal	24
Figura 6 Étienne Decroux. Man of Sport. 1960/1961	35
Figura 7 Étienne Decroux. Man of the drawing room. 1960/1961	36
Figura 8 Étienne Decroux. Mobile Statuary. 1960/1961	38
Figura 9 Corinne Soum. Le fauteuil de l'absent. 1984	39
Figura 10 "Le Duo Amoureux" (1960)	58
Figura 11 Die mime corporel nach Étienne Decruox/ El Gran Viaje	65

Figura 12 Imagen 1 / Imagen 4	75
Figura 13 Imagen 5 y 6	75
Figura 14 Imagen 12/ Imagen 13	76
Figura 15 Video 1. Interacciones	77
Figura 16 Video 2. Interacciones	77
Figura 17 Video 3. Interacciones	78
Figura 18 Video 4. Interacciones	78
Figura 19 Video 5. Interacciones	79
Figura 20 Imagen “La Grammaire: designation 1/6”. Étienne Decruox	82
Figura 21: “Luna de Miel... Lotra de Sal”. Teatro del Cielo	83
Figura 22 "Luna de miel Lotra de Sol" Teatro del Cielo	87
Figura 23 Imagen. Secuencia uso de sombrilla	87
Figura 24 Imagen 28. Secuencia uso de palos	88
Figura 25 Secuencias Uso del espacio geométrico	93
Figura 26 Esquema conceptual Katherine Morales	98
Figura 27 Imagen 31. Secuencia arquitectónica	100
Figura 28 Secuencia de movimiento arquitectónica	109
Figura 29 Interacción en parejas en la banca	110
Figura 30 Interacción en pareja en la banca	110
Figura 31 Improvisación individual con el paraguas	111
Figura 32 Improvisación en tríos con bastones	112
Figura 33 Improvisación en tríos con bastones	112
Figura 34. Improvisación en tríos con bastones	113
Figura 35 Improvisación en trío	114

Figura 36 El carpintero. Martín Peña _____	120
Figura 37 Video 17. Secuencia arquitectónica _____	123
Figura 38 Video 18. Secuencia arquitectónica _____	124
Figura 39 Video 18. Secuencia arquitectónica _____	125
Figura 40 Video 20. Video 21. Video 22 _____	128
Figura 41 Video 23. Video 24 _____	130
Figura 42 Video 25. Video 26. Video 27 _____	131
Figura 43 Notación _____	131
Figura 44 Secuencia arquitectónica _____	134
Figura 45 Imágenes de la exploración _____	137
Figura 46 Imágenes de la exploración _____	138
Figura 47 Imágenes de la exploración _____	138
Figura 48 Imágenes de la exploración de Eder Porras _____	139
Figura 49. Imágenes de la exploración _____	140
Figura 50 Imágenes de las inclinaciones laterales _____	152
Figura 51 Imágenes de las proyecciones hacia arriba _____	153
Figura 52 Imágenes de las rotaciones laterales _____	154
Figura 53 Imágenes de las escalas en inclinación laterales _____	154
Figura 54 Imágenes de las escalas en proyección hacia la arriba y abajo _____	155
Figura 55 Imágenes que muestran las escalas en rotación _____	156
Figura 56 Imágenes que muestran rotaciones, inclinaciones y proyecciones _____	156
Figura 57 Imágenes de alineamientos de todo el cuerpo _____	157
Figura 58 Imágenes que muestran secuencia de “oficio Bar tender” _____	161
Figura 59 Imágenes que muestran secuencia de “oficio albañil” _____	163

Figura 60 Imágenes que muestran secuencia de “oficio costurera” _____	170
Figura 61. Exploración en parejas _____	175
Figura 62 Imágenes que muestran exploración ensueño _____	179
Figura 63 Imágenes que muestran exploración ensueño _____	179
Figura 64 Imágenes que muestran exploración en tríos 1. Secuencia _____	180
Figura 65 Imágenes que muestran exploración en tríos 2. Secuencia _____	180
Figura 66 Imágenes que muestran exploración en tríos 3. Secuencia _____	181
Figura 67 Imágenes que muestran exploración en tríos 4. Secuencia _____	181
Figura 68 Corporeal Mime Training _____	184
Figura 69 Videos 44 y 45. Exploración en parejas. _____	184
Figura 70 Imagen 34. Exploración con la sombra _____	187
Figura 71 Exploración en parejas a partir de su “oficio” _____	188
Figura 72 Exploración en parejas a partir de su “oficio” _____	189
Figura 73 Exploración a partir del “oficio bar tender” _____	192
Figura 74 Exploración a partir del “oficio albañil” _____	193
Figura 75 Esquema del modelo de creación Paso 1 _____	195
Figura 76 Esquema del modelo de creación Paso 2 _____	196
Figura 77 Esquema del modelo de creación Paso 3 _____	198
Figura 78 Esquema del modelo de creación Paso 4 _____	199
Figura 79 Esquema del modelo de creación _____	201

Capítulo 1. Introducción.

El objeto de estudio se enmarca en el ámbito de “La mima” planteada por Étienne Decroux (1898-1991) en sus escritos recopilados en el libro *Paroles sur le mime*, el cual fue publicado en 1963 por Editions Gallimard y traducido al español por César Jaime Rodríguez con el nombre *Palabras sobre el mimo*. Ahora bien, en ella se plantea una serie de principios técnicos y filosóficos que fundamentan el trabajo de los actores dentro de “La mima” (Decroux, 2000, pág. 8). Además, la define como un arte autónoma, que debe estar desprovista del concurso de otras artes y en la que el único medio de expresión es el cuerpo del actor en movimiento, en un espacio y tiempo enmarcados en dichos principios. Al respecto Decroux (2000) menciona que “[...] todo arte goza del privilegio de expresar el mundo a su manera sin apelar a un arte ajeno.” (pág.80).

En este sentido, de Quadra (2011) asocia estos fundamentos filosóficos y técnicos a la acción y los nombra de la siguiente manera: 1. Acción y gravedad física y 2. Acción y pensamiento.

Según de Quadra (2011), Étienne Decroux plantea que toda acción humana es una constante “lucha” contra elementos concretos como la gravedad terrestre y los objetos con los cuales el cuerpo se relaciona. Además, este cuerpo busca “contrapesos” que le permitan encontrar el equilibrio, los cuales pueden ser de diferente naturaleza, tanto físicos como de pensamiento, y deben ser valorados de forma objetiva y subjetiva por el actor o la actriz.

Si se parte del análisis comparativo de la gramática corporal realizado por Iraitz Lizárraga Gómez, en su Tesis doctoral *Análisis comparativo de la gramática corporal del mimo de Étienne Decroux y el análisis del movimiento de Rudolf Laban* (2014), se evidencia

cómo Étienne Decroux formula una gramática del movimiento del cuerpo, entendida esta como la técnica o procedimiento empleado para construir la acción.

Por eso, a través del estudio y el análisis de videos que muestran dicha gramática se observará esta técnica. Así, se seleccionarán algunos de sus elementos para la estructuración del modelo de creación de imágenes corporales para el actor o la actriz, los cuales serán los estímulos para la exploración práctica.

Este proceso se desarrollará con un grupo de colaboradores, todos estudiantes avanzados de la Escuela de Artes Dramáticas de la Universidad de Costa Rica, y consiste en una exploración práctica que se estructurará en tres etapas.

Así, la primera etapa abarcará el conocimiento general de los conceptos que rigen “La mima”, tales como los fundamentos técnicos y filosóficos, algunos elementos de su gramática y la exploración práctica de estos contenidos; la segunda, incluirá la exploración práctica a partir de algunas de las características que definen las categorías de juego escénico; y, en la tercera fase, se desarrollarán procedimientos técnicos de “La mima” para identificar un proceso de creación de imágenes corporales en la escena.

El objeto de estudio se delimitará dentro del análisis del proceso de creación de imágenes corporales desarrolladas durante este proyecto, a partir de los principios técnicos y filosóficos de una gramática corporal propuesta por Étienne Decroux y la interpretación que sobre su trabajo han desarrollado otros investigadores. Se planteará, con base en textos y videos recuperados del trabajo de Decroux y de las reinterpretaciones de sus estudiosos y discípulos más cercanos, el ordenamiento de un trabajo que sugiera una propuesta propia de un modelo de creación de imágenes corporales para el actor o la actriz.

1.1. **Justificación.**

El Teatro Universitario de la Universidad de Costa Rica, fundado en 1950, se define a sí mismo como un centro de producción, creación y experimentación teatral, y un elemento activo que participa de la evolución histórica de su sociedad. Ahora bien, entre sus objetivos se encuentra el ser un espacio de experimentación teatral.

Así como argumenta María Bonilla, ex directora del Teatro Universitario, en el folleto Escuela de Artes Dramáticas, Teatro Universitario, Universidad de Costa Rica del 2005:

Es un teatro experimental en el sentido de que estimula la búsqueda de nuevas formas de expresión escénica y la transformación y renovación del lenguaje escénico, tomando riesgos, tanto en el aspecto ideológico y estético como técnico, con la mira siempre de plantear interrogantes sobre la identidad cultural del costarricense (Bonilla, 2005, pág. 6)

Esta visión experimental de la producción escénica que establece el Teatro Universitario lo convierte en el sitio idóneo para proponer un modelo de creación de imágenes corporales que sirva de guía, de estímulo o punto de partida, para enriquecer las propuestas a cargo del actor o la actriz que en él participe.

A través de la experiencia acumulada durante veinticinco años de trabajo en el campo teatral, específicamente en la enseñanza de la Expresión Corporal, como actor y mimo profesional, en instituciones como el Teatro Universitario y en colaboración con estudiantes para el Teatro del Sol, así como para grupos independientes y estatales, ha surgido el interés de investigar cómo los actores se expresan a través del movimiento de su cuerpo y cuáles son los estímulos y generadores que los impulsan en esta aventura y que los invitan a comunicarse con un interlocutor (espectador) mediante el uso exclusivo del cuerpo y de su movimiento.

Según lo anterior, Decroux (2000) plantea las siguientes interrogantes:

¿Existe un método que sea más científico que aquel que desnuda al actor con el fin de ver lo que queda de él? ¿Qué significa privarlo de antemano y por mucho tiempo de todo lo que no es su ser: escenografía, vestuario, accesorios, texto? Cuando el actor, abandonado a sí mismo, haya descubierto lo que puede y lo que verdaderamente no puede hacer, ¿no veremos mejor cuál era el papel de las cosas que se han suprimido? (Decroux, 2000 pág. 62).

Además, resulta interesante indagar cómo el actor o la actriz construye sus propias imágenes dentro de las situaciones de juego escénico que se le plantean.

Debido a esto, se desea profundizar en el estudio teórico-práctico de los contextos o categorías desarrolladas por Étienne Decroux y que, para el propósito de esta investigación, serán generadoras de un marco de creación de imágenes corporales.

El objetivo consiste en establecer un procedimiento o modelo de creación regido por la aplicación de los fundamentos, tanto técnicos como filosóficos, propuestos por Decroux y que fueron desarrollados a través de las categorías planteadas en su trabajo.

Para entender estos fundamentos es necesario aclarar que “La mima” es un término acuñado por Decroux y que, para efectos de esta investigación, se denominará “La mima corporal”.

La aplicación práctica de la gramática de “La mima corporal” dentro de las categorías constituye el marco para realizar la acción, la cual se entiende, según Laban en el libro *Danza educativa moderna* y citada por Lizárraga (2014) como la:

Sucesión de movimientos en las que un esfuerzo definido del sujeto acentúa cada uno de ellos. [...]La acción es el impulso de movimiento del ser humano que se caracteriza por tener un efecto concreto en el espacio y en el tiempo a través del uso de la energía muscular o la fuerza. (pág.403).

Cabe recalcar que esta será la definición que se utilizará en la investigación.

En otros ámbitos, relacionados con la creación de la imagen corporal, se puede distinguir algunos tipos de juego escénico más cercanos a una forma de gestualidad social, a estilos o géneros teatrales específicos, al lenguaje no verbal y a la expresión corporal como un lenguaje propio. Así, con este trabajo de investigación teórico-práctico se pretende encontrar una forma de creación, a través de la imagen corporal, que crea el cuerpo del actor o la actriz en escena.

Además, en el contexto académico, se ha visto la necesidad de profundizar y transformar tanto el análisis del movimiento como la preparación técnica actoral, con el fin de intentar tener una mejor comprensión del uso del cuerpo del actor o la actriz en la escena, a partir de una sistematización.

Se entiende entonces que es el actor o la actriz quien, a través del movimiento de su cuerpo, convierte estos conceptos en estímulos para el desarrollo de las exploraciones, lo cual le brinda al investigador la posibilidad de establecer un proceso o procedimiento en la consecución de la creación de imágenes corporales.

Hay que considerar entonces que los planteamientos, tanto técnicos como filosóficos de Étienne Decroux, son una llave que vale la pena tomar para descubrir una puerta al conocimiento, al entendimiento y la aplicación de su propuesta. De esta manera, se descubren caminos hacia un posible desempeño del trabajo corporal del actor o la actriz.

Ahora bien, se piensa en un actor o una actriz que trabaje con su cuerpo y su mente, al cual se le permita expresar lo que ocurre tanto fuera como en el interior de su ser, a través de su imagen corporal, uno que no sea un ejecutante sino un creador, un intérprete de sus propias visiones de la realidad.

Por ende, con este proyecto se pretende contribuir con la búsqueda de mecanismos que puedan guiar al actor o la actriz en la consecución de la creación de imágenes corporales, las cuales tienen como punto de partida la observación y la reflexión de la condición física y mental del ser humano. Relacionado con esto, Corinne Soum refuerza esta idea con la siguiente afirmación: “Esta aproximación al movimiento conduce, seguramente, a un trabajo intenso de observación y reflexión sobre la naturaleza misma de la vida y de la aventura humana” (Decroux, 2000, pág.29).

1.2. **Delimitación del problema.**

¿Se le puede brindar, con el análisis, la exploración práctica y la reflexión de los fundamentos filosóficos y técnicos planteados por Étienne Decroux, en *Palabras sobre el mimo*, una metodología al actor o la actriz como un espacio generador de conocimiento que permita establecer un modelo de creación de imágenes corporales?

1.3. **Objetivo general.**

Proponer, a partir de los fundamentos técnicos y filosóficos de Étienne Decroux, un modelo de creación de imágenes corporales para el actor o la actriz.

1.4. **Objetivos específicos.**

- 1.4.1. Investigar los fundamentos técnicos y filosóficos propuestos por Étienne Decroux, reinterpretados por de Quadra y Soum para comprender el concepto de ‘La mima corporal’.
- 1.4.2. Investigar algunos elementos de la gramática corporal propuesta por Étienne Decroux para aplicarlos en la preparación técnica para el actor o la actriz.

1.4.3. Explorar algunas características de las categorías que propone Decroux, como estímulo para la creación de imágenes corporales desarrolladas por el actor o la actriz.

1.4.4. Indagar cómo el actor o la actriz realiza un proceso de reinterpretar la acción a partir de la aplicación técnica de los conceptos de ‘La mima corporal’.

1.5. Estado de la cuestión.

Decroux (2000) afirma que la génesis de “La mima corporal” se sustentó de tres fuentes fundamentales, las cuales se constituyen en pilares de su inspiración: “¿Quién me llevó a creer que la mima corpórea podría ser una de las Bellas Artes y así, merecer el tiempo de una vida? El *Café- Concert*, Georges Carpentier, Jacques Copeau” (Decroux, 2000, pág.71-72).

Sobre el *Café- Concert*, Decroux (2000) aseveró lo siguiente:

Un día vi un espectáculo titulado ‘Atracción’ [...] Eso fue en 1909 tenía 11 años de edad. A pesar de que ese número era esquemático, desprovisto de una moraleja, tuvo personajes que no eran torpes, la especie que pertenecía a la mima corpórea. Los actores vivían su historia como héroes sin saberlo, por lo tanto, solo lo explicaban a través de los gestos (Decroux, 2000, pág.71-72).

Estos actores, según Decroux, se abstuvieron de lo que denominó gimnasia facial usada por algunos mimos y, en cambio, usaban su rostro con sobriedad, sin la distracción del cuerpo que, en su opinión, asumía la acción.

La figura de George Carpentier (1894 - 1975), boxeador francés de peso pesado y semipesado (categoría en la que fue campeón mundial), constituye para Decroux la fuente del modelo corporal a seguir. Alrededor de 1908:

La obesidad no es más una referencia, la habilidad pondera la fuerza. El hombre esbelto hace su entrada. La lucha retrocede frente al box. Los óvalos se enfrentan a

los cuadrados. [...] entonces se levanta un campeón que, aunque pertenece a una familia de mineros, es el modelo acabado del estudiante deportista. Tiene 15 años. Es George Carpentier [...] Está lejos de imaginar que esa fue la imagen motriz de nuestra mima corpórea (Decroux, 2000, pág.72-73).

Decroux destaca su vigor y su fuerza, su elegancia y su gracia, su fulgor y pensamiento.

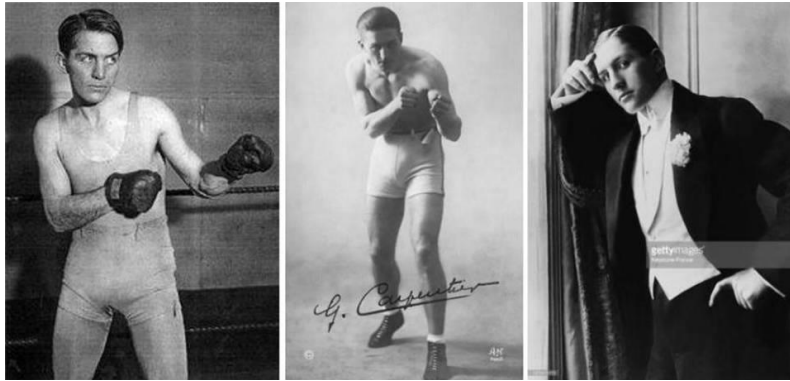


Figura 1. Georges Carpentier. Tomado de: Getty Images. 2014; Listal.com. 2016; The Box Rec Encyclopaedia, 2000.

El paso de Étienne Decroux por la escuela Vieux-Colombier y, por consiguiente, su encuentro con Jacques Copeau, alrededor de 1923, le sustenta:

...la idea de un arte de representación dada por el movimiento del cuerpo, al amparo de su vasto techo, no está hecha exclusivamente para hacer reír, sino también para causar terror, piedad y sueños, faltaba, pues, buscarla. Ahora bien, fue encontrada. Ya se había aplicado en la escuela del Vieux- Colombier. Ciertamente yo no lo inventé (Decroux, 2000, pág. 73).



Figura 2. Jacques Copeau, Jean-Louis Barrault y Étienne Decroux. Tomado de: Maison Jacques Copeau, 2016; Revista de Artes, 2011; Samuel French, Inc.; 2016.

Sobre “La mima corporal” practicada en la escuela Vieux-Colombier, Decroux destaca un hecho que impulsó la visión de lo que más tarde sería “La mima corporal”:

Por tener menos de un año de estudios, yo no fui elegido para participar. Tranquilo en mi butaca, presencié un espectáculo inaudito. Era mima y sonidos. El todo sin una palabra, sin maquillaje, sin vestuario, sin iluminación, sin accesorios, sin muebles, sin escenografía. El desarrollo de la acción era tan sabio que teníamos muchas horas en tan sólo unos segundos y muchos lugares en uno solo. Teníamos simultáneamente ante los ojos el campo de batalla y la vida civil, el mar y la ciudad. Los personajes pasaban de uno a otro con toda verosimilitud. La actuación era emotiva, comprensible, plástica y musical. Era junio de 1924. Las obras que se realizan hoy en día asombran, pero no superan lo que hicimos ese día y nunca se logrará. (Decroux, 2000, pág. 57).

A finales de 1931, como expone Virchez (2013, pág. 105), Barrault y Decroux trabajan con el objetivo de descubrir y precisar perfectamente las reglas y las bases del mimo corporal”.

Según Virchez (2013): “Sus pacientes investigaciones lo llevan, lenta pero eficazmente, a precisar las reglas de la nueva gramática (que debe ser inventada totalmente), que no tiene ningún antecedente y que su base principal es el trabajo corporal y el silencio” (Virchez, 2013, pág.105).

Daussá anota que Decroux realizó su trabajo de experimentación desde 1931 hasta 1985. Así, durante toda su carrera, Decroux trabajó estrechamente con varios colaboradores con el objetivo de desarrollar su técnica de mimo corporal, como es el caso de Jean-Louis Barrault con quien lo hizo entre 1931 y 1933; después de formar los miembros de su primera compañía, desde 1931 hasta 1937, y luego los de su segunda compañía, desde 1937 hasta 1938. Además, fundó su primera escuela en 1938 y viajó a Estados Unidos en 1957, donde fue invitado a dar clases en el Actors Studio de Nueva York, Dramatic Workshop y en la Universidad de Waco. Después de su regreso a Francia, a mediados de 1958, Decroux viajó

nuevamente a Nueva York en 1959. Fue en el año 1962 cuando volvió a Francia dispuesto a formar una escuela estable. No fue sino hasta 1963 cuando “el mimo dejó de ser un arte silencioso” (Daussá 2013, pág. 309) con la publicación de *Paroles sur le mime*, cuya traducción al castellano data del año 2000.

Esta versión fue la traducida por César Jaime Rodríguez, contiene el prefacio a la edición en español de Corinne Soum que, además, contiene el de la edición original de André Veinstein y fue publicada en México por la Editorial El Milagro bajo el nombre *Palabras Sobre el Mimo*. Además, se puede mencionar *Paraules sobre el mim* cuya traducción al catalán estuvo a cargo de Mariana Miracle y María Zaragoza, incluye un prólogo de Jordi Fàbrega y fue publicada en Barcelona por el Institut del Teatre en el año 2008. Según Virchez (2013): “La influencia que ha ejercido el Mimo Corporal de Étienne Decroux y la Pantomima de Marcel Marceau en el teatro moderno es fundamental” (pág.147).

Paroles sur le mime es una recopilación de textos escritos por Decroux entre 1931 y 1962 y escogidos por André Veinstein bajo la supervisión del autor. En estos se exponen los orígenes y los fundamentos de la mima que se han denominado “La mima corporal”. Así, se exhiben las características que diferencian este tipo de arte de la antigua Pantomima, del Teatro y de la Danza, su evolución y los campos de aplicación hacia otras artes y que, en opinión de Veinstein, “constituyen las condiciones propias de un nuevo arte” (Decroux, 2000, pág. 45). Asimismo, para Veinstein: “[...] la obra se alimenta de series de notas, ensayos o artículos, inéditos o no, argumentos de espectáculos y textos de presentación o de programas” (Decroux 2000, pág. 44).

En su momento, este libro fue considerado por Soum (Decroux 2000, pág. 9) como su único legado publicado, pero es gracias a él y a la interpretación que hacen sus estudiosos que

se puede comprender su pensamiento. Cabe destacar que, para realizar el trabajo, se utilizará la versión traducida por César Jaime Rodríguez, la cual fue publicada en el año 2000 en México por la Editorial El Milagro, bajo el nombre *Palabras sobre el mimo*. Para Soum, la obra no es un manual práctico para el actor o la actriz, sino un punto de referencia (Decroux, 2000, pág. 9).

Por su parte, Daussá (2013) describe *Paroles sur le mime* como “[...] una prosa ora poética, ora errática como hilos de pensamiento quebrados, ora exaltada como si de un manifiesto revolucionario se tratara, ora aséptica y precisa en la descripción del movimiento” (pág. 309). Es con su libro, según su opinión, que Étienne Decroux “...daba voz a un arte que con tiempo se conocería como mimo corporal.” (pág. 309).

Es interesante ver que, en opinión del mismo Daussá, la atención del mundo académico al legado de Decroux es todavía escasa. Sin embargo, se puede decir que escuelas como ESAD de Valencia, RESAD de Madrid, Instituto del Teatro de Barcelona, así como academias en París y Londres, entre otras, imparten la técnica de Étienne Decroux como complemento a otras físicas o corporales. Además, hay que resaltar la Escuela Internacional de Mimo Corporal Dramático de Barcelona MOVEO pues, según su página oficial, es la única que ofrece una formación especializada e intensiva en esta técnica.

Corinne Soum coincide con Daussá al mencionar que “Actualmente Étienne Decroux sigue siendo ignorado por casi todos los diccionarios y enciclopedias” (Decroux, 2000, pág.7). Sin embargo, en América Latina destaca el aporte de Martín Peña y Yanet Gómez, graduados de International School of Corporeal Mime en Londres, Inglaterra, y fundadores de la compañía Teatro del Cielo de Ecuador, pues aplicaron los conocimientos adquiridos sobre “Mimo Corporal” para producir espectáculos e impartir talleres por América Latina Martín

Peña publicó, en el año 2016, con la Editorial Peña Vázquez, Eduardo Martín su libro *Raíz y Proyección del Pensamiento Corporal*, en el que se expone su trabajo artístico teatral y lo que considera un nuevo lenguaje para el actor.

De Brasil se puede mencionar a George Mascarenhas, formado en la Escuela de Mimo Corporal Dramático en París y Londres, Doctor en Artes Escénicas en la Universidad Federal de Bahía y Licenciado en La Universidad de Sorbona, pues gracias a la presentación de su traducción al portugués de la entrevista concedida por Decroux a Thomas Leabhart, titulada *A origem da mímica corporal: uma entrevista com Étienne Decroux* y de la cual se realizó una traducción al español para efectos de esta investigación, permitió tomar algunos datos sobre el desarrollo del “Mimo Corporal Dramático” en su país. De esta manera, Mascarenhas opina que el “Mimo Corporal Dramático” es aún poco conocido, pero ya tienen experiencias de formación y producción artística consolidada en la Universidad Federal de Bahía, a través de la realización del curso permanente de *Mimo Corporal Dramático* (Mascarenhas, 2008, pág. 226). Cabe aclarar que “Mimo Corporal Dramático” o “Mima Corporal” son una derivación de lo que es la mima corporal y que son asociados por Soum a la “estatua móvil” (Decroux, 2000, pág. 31).

El argentino Ángel Elizondo, según la página oficial de Escena física, estudió con Étienne Decroux y Jacques Lecoq entre 1957 y 1964, año en que regresó a Argentina y fundó en Buenos Aires la Escuela Argentina de Mimo, Pantomima y Expresión Corporal, primera en su género en el país y que en la actualidad se llama Escuela Argentina de Mimo, Expresión y Comunicación Corporal.

Por otro lado, Alberto Ivern, actualmente radicado en Argentina, estudió en Europa danza, teatro y mimo del año 1973 a 1977 con grandes maestros como Lecoq y Decroux; entre

1977 y 1985 realizó investigaciones del mimo al teatro corporal; en 1985 fundó la Escuela Latinoamericana de Mimo y Teatro Corporal y en 1990 publicó *El Arte del Mimo*, que presenta un modelo de investigación. Asimismo, Ivern (2004) propuso entender el mimo como un lenguaje diferenciado de la pantomima y la necesidad de sistematizar el conocimiento y el quehacer de esta expresión artística. Al respecto, estableció un modelo teórico para la investigación, la mimo dramaturgia, la actuación y la dirección a partir de elementos tales como movimientos y posturas, espacio circundante, interrelaciones, argumento, espacio-tiempo, personajes, pragmatismo creativo, energía, entre otros. Además, brinda una serie de ejercicios a manera de entrenamiento para el mimo, entendido aquí como el intérprete (pág. 21).

De México se pueden destacar los aportes de Jorge Gayón, codirector en Francia de L'Atelier International de Mime Corporeal y que, en coordinación con el INBA (Instituto Nacional de Bellas Artes), ha impartido talleres en diferentes estados del país, de los que se pueden mencionar Ciudad de México y Aguascalientes, tal como se observa en su video *Le menuisier* (México, 2013) del repertorio de Étienne Decroux en la Escuela Nacional de Danza Nellie y Gloria Campobello.

También interesa mencionar a Félix Cañal, Ex Director de la Escuela Superior de Arte Dramático y Danza Miguel Salcedo Hierro, de Córdoba, España, y Cristina Cañal, autores del libro *El mimo en la escuela*, en el que además de algunos apuntes históricos acerca del mimo como técnica, los autores proponen una aclaración de términos y una serie de ejercicios prácticos para los actores, con el objetivo de adquirir una conciencia corporal, entender el movimiento del cuerpo, su expresión y los elementos de composición dramática. Aunado a esto, proponen explicaciones, teorías y modelos dentro de los cuales presentan al “Mimo

Corporal” así como algunas de sus características, las reglas fundamentales del “Mimo Corporal” de Decroux, la mecánica o geometría del cuerpo y una propuesta para la creación de pantomimas, que se estructura con los siguientes elementos: la acción, la situación, la fábula, el discurso, la convención, la imagen, el argumento y el tema, todos elementos ligados a la construcción dramática. Los autores plantean que la construcción de la pantomima tiene similitud con la construcción dramática, pues distinguen la estructura interna, como elementos que comprenden el asunto, y la estructura externa, como formas o modos de representación práctica (Cañal & Cañal, 2004, pág.183).

Otro de los estudiosos de “La mima corporal” que se desea destacar es el Máster en Teatro en Hunter College (CUNY), Boris Daussá Pastor que, entre 1992 y 1993, realizó estudios de máscara neutra e interpretación (Técnica Lecoq), en el Estudi de Teatre de Barcelona. Además, estudió diversas disciplinas de Teatro Físico y Danza en el Margolis Center (Margolis Method) entre los años 2005 y 2012 y realizó cursos académicos en la Escola Internacional de Mím Corporal Dramàtic de Barcelona (Técnica Decroux) en los años 2004-2005. Asimismo, entre 2009 y 2010, efectuó una investigación doctoral en el City University of New York, con el proyecto *Heirs of Decroux: In and Beyond Corporeal Mime*.

Daussá, en su artículo *Decroux y su legado: Faltan todavía palabras sobre el mimo* (2013), aclara que limitó su estudio a las distintas líneas de trabajo de algunos discípulos directos de Étienne Decroux que todavía viven, a los cuales llama sus “herederos directos” y sobre los que distingue cuatro vertientes distintas (pág. 309).

La primera es la de aquellos discípulos que utilizan su formación y experiencia con ‘La mima corporal’ como instrumento de trabajo y entrenamiento para sus actores, como es el caso de Jean Asselin y Denise Boulanger en Montreal (Daussá, 2013, pág.309).

La segunda vertiente es la de aquellos que han desarrollado su propio método de trabajo influenciados por los principios aprendidos con Decroux, como sería el caso de Kari Margolis en Nueva York (Daussá, 2013, pág. 309).



Figura 3. Jean Asselin, Denise Boulanger y Kari Margolis. Tomado de: Agence Artistique Duchesne, 2016; Methods workshops, 2016; Omnibus, 2016.

3. La tercera, aquellos que pretenden preservar y transmitir el legado del “Mimo Corporal” tal como lo creó Decroux, como Corinne Soum y Steven Wasson en Londres (Daussá, 2013, pág. 309).

Y, por último, la cuarta son los discípulos de Decroux que han documentado y teorizado, o que han escrito textos pedagógicos a partir de las enseñanzas de Decroux, como Thomas Leabhart en Estados Unidos, o Anne Dennis en Londres y Barcelona (Daussá, 2013, pág. 309).



Figura 4. Corinne Soum, Steven Wasson y Thomas Leabhart. Tomado de: Theatre de l'Ange Fou & International School of Corporeal Mime, 2016; Pantoteatro, 2016.

Jean Asselin y Denise Boulanger fueron estudiantes de Decroux entre los años 1972 y 1977. Según Daussá, se puede mencionar que la técnica del “Mimo Corporal” de Jean Asselin:

[...] se convierte en sus manos en la metodología para formar actores en una forma particular de teatro físico que él llama mimo, un teatro que destila la esencia del contenido y de la emoción en una fisicalidad que no necesita palabras. (Daussá, 2013, pág.312).

Jean Asselin, citado por el mismo Daussá, plantea que “el mimo es un teatro en el que el signo expresivo no necesita el habla, sino el cuerpo, el espacio, la imagen y el movimiento” (Daussá, 2013, pág. 312).

Además, para Denise Boulanger, menciona Daussá, “[...] el mimo es un vehículo de trabajo y una técnica de formación para el actor, una herramienta que puede ser utilizada en una gran variedad de estilos teatrales.” (Daussá, 2013, pág. 312).

“Tanto para Asselin como para Boulanger, el mimo corporal es una herramienta de trabajo para el actor que puede adaptarse a cada estilo o proyecto teatral. Sin embargo, como técnica de formación, el mimo corporal debe mantener una clara ortodoxia para ser asimilado adecuadamente” (pág. 312).

Por su parte, Kari Margolis estudió con Étienne Decroux en París entre los años 1975-1978 y cuando decidió regresar a Nueva York para establecer su propio estudio y compañía teatral, llamados *The Adaptors*, “quiso investigar un término medio, en el que el mundo interior no fuera excluido del trabajo exterior articulado, y en el que la mirada interior no olvidase el control y la articulación de la herramienta del actor” (Daussá, 2013, pág. 313).

Se plantea un método de trabajo y enseñanza en el que sus principios básicos mantienen una clara relación con la técnica del “Mimo Corporal”, y se reducen a leyes simples de la física, como por ejemplo las leyes del peso y la gravedad, o las fuerzas de atracción y repulsión.

Por otro lado, Daussá menciona:

Sin embargo, el “Margolis Method” se articula de forma un poco distinta ya que no empieza necesariamente vinculando las leyes de la física a la corporalidad del actor. Va más allá de la corporalidad, trasladando las leyes físicas a la situación en el espacio escénico, las relaciones entre personajes o con objetos en escena, las intenciones, los impulsos, la voz y también la emoción (Daussá, 2013, pág. 313).

Esto anterior se constituye en una nueva vertiente de trabajo.

Entre tanto, Corinne Soum y Steven Wasson, alumnos de Étienne Decroux desde 1978 hasta 1984, son considerados más puristas y técnicos dentro de los estudiantes de “La mima” y, en 1984, Steven Wasson y Corinne Soum ambos abrieron su escuela de “Mimo Corporal” y la compañía teatral L'Ange Fou en París, donde permanecieron hasta el año 1995, cuando donde se trasladaron a Londres.

Soum y Wasson, en opinión de Daussá, han ido más allá de la recuperación del repertorio, pues llevaron a cabo creaciones originales de estilo propio y pusieron en marcha proyectos nunca pensados en vida por Decroux. Su esfuerzo pedagógico se centra en reproducir y transmitir, de la forma más fiel a la original, la técnica del “Mimo Corporal” que recibieron de Étienne Decroux (pág. 313), tal y como se puede observar en el espectáculo *A tribute to Étienne Decroux*, de su compañía teatral Le Theatre de L'Ange Fou de 1992. En 2010, el Theatre de L'Ange Fou adquirió una propiedad en Wyoming, Estados Unidos, donde comenzaron a expandir sus conocimientos de “Mimo Corporal”, según datos tomados de la página en internet.

Para concluir este estudio, Daussá (2013) nombra a otros dos discípulos: Anne Dennis, que estudió con Decroux en Nueva York durante dos años y medio entre 1959 y 1962, “[...] en su aproximación al mimo corporal se detecta claramente una orientación hacia la creación, dirección y trabajo profesional del actor” (pág. 316). Argumenta también que: “Su posición

parece pensada para desarrollar un actor articulado y con presencia, capaz de llevar a cabo un trabajo profesional impecable” (pág. 316).

Thomas Leabhart, estudiante de Decroux durante el periodo comprendido entre 1968 y 1972, ha basado gran parte de su trayectoria profesional hacia la pedagogía teatral.

Según Daussá (2013) “Leabhart en sus escritos más recientes refleja una actitud crítica amplia, capaz de documentar aspectos positivos y negativos de la historia del mimo corporal” (pág.316), lo que contribuye fundamentalmente al estudio de la historia del mimo corporal y realiza diversas publicaciones, como menciona Lizárraga (2014, pág. 357-358) *Modern and post-modern mim* (London: Macmillan, 1989), *Entrevista a Maximilien Decroux* en *Words on Decroux II: Mime Journal* (Claremont, 1997), *The man who preferred to stand* en *Words on Decroux II: Mime Journal* (Claremont: Pomona College, 1997), *Megalomaniac or Genius* en *Words on Decroux II: Mime Journal* (Claremont: Pomona college, 1997), *Categorías del mimo corporal: entrevista realizada a Étienne Decroux en 1978* en *Mime Journal*, num.19 (Claremont: Pomona College 2000-2001), *Sculpture: entrevista realizada a Étienne Decroux en 1978* en *Mime Journal*, num.19 (Claremont: Pomona College,2000-2001), *Erudition: entrevista realizada a Étienne Decroux en 1978* en *Mime Journal*, num.19 (Claremont: Pomona College, 2000-2001), Étienne Decroux (New York: Routledge, 2007), *Le masque, moyen de transport dans l'enseignement de Jaques Copeau* en *Bouffoneries*, Núm. 34, y *Decroux volvió a inventar el cuerpo* en *La Voz de Galicia* (Santiago de Compostela: La Voz de Galicia 26/4/2011).

Todos los documentos anteriores son un ejemplo de su esfuerzo por divulgar el arte de ‘La mima corporal’. Además, se puede citar la demostración realizada en Dinamarca bajo el

título *Fragments of Thomas Leabhart's Corporeal Mime work demonstration*, en mayo de 1996.

Si bien, se ha analizado “La mima corporal” como génesis de posibles modelos de creación en otras latitudes del orbe, es importante observar cuál ha sido su influencia en el campo académico de Costa Rica, en específico en las escuelas de educación superior: Escuela de Artes Dramáticas de la Universidad de Costa Rica y en la Escuela de Artes Escénicas de la Universidad Nacional.

Es relevante decir que, durante la investigación por los Sistemas de Bibliotecas de ambas universidades, no se encontró ningún tipo de publicación que se refiera a “La mima corporal” planteada por Étienne Decroux.

Sin embargo, cabe destacar las siguientes investigaciones ligadas a una búsqueda de modelos o métodos en los diferentes ámbitos de la creación teatral y que no necesariamente buscan la creación de imágenes corporales. Tal es el caso del proyecto de graduación titulado *Las mandalas dentro del Ciclo Répere*, en el cual se describe un proceso de investigación teórico práctico del Ciclo Répere como herramienta para la sistematización y creación teatral, en un proceso creativo a partir de las mandalas como fuente creadora (Jiménez & Pérez, 2011). Otro proyecto que abarca el Ciclo Répere es la tesis titulada *Teatro Punto Cero en busca de sus componentes escénicos, creación y análisis de un texto*, en la que se propone integrar tres diversas metodologías de creación y análisis para obtener componentes escénicos propios de esa agrupación además de utilizar el ciclo Répere para obtener material espontáneo y orgánico de parte de los participantes, así como una sistematización de experiencias por medio de una bitácora y un análisis de espectáculos (Callejas, 2012).

También, se puede mencionar el proyecto *¡Qué roja está la luna! Monólogo basado en el personaje de María de Woyzeck de George K. Buchner*, en el cual Amador (2009) expone un proceso de creación teatral a partir de la combinación de dos metodologías de análisis, una a partir del Análisis de la Acción Dramática de Bonilla & Vladich y otra a través de los signos de la obra de Buchner, donde paralelamente se obtuvieron imágenes y signos a partir de exploraciones escénicas. Esta exploración fue trabajada tomando como punto de partida la *Propuesta metodológica para la adaptación teatral a partir de la experiencia actoral* de la M.A. Tatiana Sobrado, la cual “persigue facilitar a los actores la elaboración de adaptaciones teatrales de textos no dramáticos, a partir de sus conocimientos y experiencias escénicas” (Sobrado, 2004, pág.vii).

Otro proyecto de graduación que se debe citar es el de la Lic. Aysha Morales López, titulado *El proceso colaborativo en la construcción de la dramaturgia escénica del unipersonal Sobre mi casa una nube roja*, ya que centra su interés en el proceso creativo y en la construcción de la dramaturgia escénica a partir de la exploración del proceso colaborativo en busca de una sistematización entre la colaboración y la creación (Morales, 2015, pág. vi).

Además, resulta pertinente mencionar el Proyecto de Graduación *La búsqueda sonora de un camino kinético: Una búsqueda vocal a partir de la división de la acción y el concepto de Tormoz propuestos por la Biomecánica teatral* del M.A. Rolando Salas Murillo, en el que se busca una metodología vocal para el actor a partir de conceptos de la Biomecánica teatral, investigación que pretende establecer un camino de expresión vocal para el actor desde el cuerpo (Salas, 2009, pág. 3).

Por su parte el Lic. Felipe González Murillo en su Trabajo Final de Graduación, en la modalidad de Proyecto Evento Especializado, titulado *ARECAE. Haciendo-Memoria del Autor-Intérprete*, investiga sobre la creación de partituras de acciones constituidas por la

esfera de presentación en un proceso creativo-pedagógico y realiza una puesta en escena partiendo del Teatro Post-dramático (González Murillo, 2011, pág. 1).

La Lic. Paola González Vargas, en su Trabajo Final de Graduación, modalidad Evento Especializado, el cual se titula *Aplicación teórico-práctica de elementos de la coreútica y la eukinética para la creación y el estudio del movimiento humano en la acción escénica, casada en el sistema Jooss-Leeder*”, propone un proceso de creación que implica reflexión, análisis y documentación para la creación del espectáculo *Intenciones Ajenas* (González Vargas, 2010, pág. 4).

Ahora bien, gracias a esta búsqueda se puede constatar que existe un interés, por parte de diferentes investigadores, en sistematizar los procesos creativos o indagar metodologías que faciliten la búsqueda de una dramaturgia o creación escénica, a partir de diferentes fuentes o estímulos. Sin embargo, este trabajo está relacionado con la construcción de un modelo que le permita al actor y a la actriz la creación de imágenes corporales, el cual está basado en una propuesta que se estructura siguiendo los principios técnicos y filosóficos de Étienne Decroux, que según Soum: “[...] no propuso el estudio de un sólo comportamiento en vías de elaborar un modelo único, sino muchos” (Decroux, 2000, pág. 29).

Capítulo 2. Marco conceptual.

2.1. “La mima corporal” y la pantomima moderna.

Para entender su papel en el arte escénico, resulta necesario comprender y diferenciar estas dos manifestaciones artísticas, la pantomima moderna y “La mima corporal”. Así una como la otra tienen una serie de contradicciones, las cuales Virchez (2013) identifica de la siguiente manera:

[...] la confusión del mimo moderno radica- así lo creemos- en un malentendido. Los mimos modernos trabajan obras que son más bien la sustitución de la palabra más o menos bien lograda, de cierto interés, pero muy lejos aún del principio fundamental expresado claramente por Decroux: “Explicar con gestos aquello que la palabra puede decir sin pena, ¿será eso nuestro arte? El mimo no es una adivinanza. Es necesario renunciar a traducir en mimo lo que puede decir la obra hablada, porque al querer hacer el oficio de otro con nuestros instrumentos, no puede llegarse más que al ridículo [...] (pág.148).

Primero que nada, parece pertinente, apoyándonos en Pavis (1980), distinguir el mimo de la pantomima: “el mimo se aprecia como un creador original e inspirado, en tanto que la pantomima es una imitación de una historia verbal que cuenta con gestos explicativos” (pág. 314).

Por su parte, “La mima corporal” es un tipo de teatro físico creado por Étienne Decroux (1898-1991) y desarrollado por sus discípulos. Por ello, se infiere que “La mima corporal” es un arte dramático que abarca el movimiento y que se diferencia de la pantomima, que intenta cambiar las palabras por los gestos.

Según Ivern (2004), en su libro *El Arte del Mimo*, Decroux consideró que:

...el mimo ‘auténtico’ excluye los movimientos del rostro –corolario de la palabra- y que las manos no deben ser más que accesorios, no medios de expresión. Cubrirá su rostro para revalorizar los movimientos del cuerpo total, y especialmente del tronco como centro de expresión (pág. 15).

A partir de lo anterior, se podría especificar que, por un lado, la pantomima es una manifestación artística que apoya su trabajo en gestos explicativos de una historia o argumento verbal, mientras que “La mima corporal”, revaloriza el movimiento del cuerpo en su totalidad, para mostrar las realidades en las que se conduce el ser humano.

2.2. “La mima corporal”.

En primer lugar, “mimar”, entendido como procedimiento de creación, es un proceso que se concibe como el acto de reinterpretación de una realidad, desarrollada por el actor o la

actriz. Al respecto, Soum menciona: “No hay una realidad sino una interpretación, una reconstrucción de esa realidad” (Decroux, 2000, pág. 34).

Así, Decroux propone una forma de creación que se inspira en la observación de los diferentes aspectos de la condición humana. La filósofa alemana del siglo XX Arendt (2009), en su libro *La condición humana*, menciona que:

La condición humana abarca más que las condiciones bajo las que se ha dado la vida al hombre. Los hombres son seres condicionados, ya que todas las cosas con las que entran en contacto se convierten de inmediato en una condición de su existencia (pág. 23).

Decroux, por su parte, propone observar a un ser humano que, sometido a la gravedad terrestre, sufre en su lucha contra el peso: “es el cuerpo quien paga, es el cuerpo quien sufre, cuando veo al cuerpo levantarse es como si sintiera levantarse a la humanidad” (Decroux, 2000, pág. 26). La gravedad terrestre se propone entonces como la principal condición para él. Como dice Soum, “Todo pesa” y alienta al actor a mostrar “[...] las diferentes formas de luchar contra la gravedad terrestre o de estar en complicidad con esta” (Decroux, 2000, pág.30).

Al respecto, Soum afirma que: “La fuente de todo este trabajo reside en los comportamientos de hombres y mujeres en todas las circunstancias de su vida, de lo más animal a lo más civilizado, con el objetivo de alcanzar un arte de representación teatral” (Decroux, 2000, pág. 28).

Según Lizárraga (2014):

Para Decroux todo pesa; la gravedad es una condición insalvable que el mimo opta por asumir. El estudio del peso y las transferencias del mismo fueron básicos desde el principio en la experimentación del mimo corporal dramático. [...] Los contrapesos existen en el comportamiento cotidiano, pero el mimo los amplifica y los utiliza con fines evocativos. En el simple hecho de estar de pie, existe un

contrapeso porque el ser humano ha de hacer un esfuerzo contra la gravedad y el mimo enfatiza esta condición (pág. 120).

Al basarse en las afirmaciones de Soum y Lizárraga, se puede inferir que, a lo largo de este proceso de investigación y exploración práctica, hay que observar cómo la gravedad física afecta las acciones, que se debe reinterpretar para recrear una nueva visión de esa realidad pues, como afirma Soum: “La mima de Étienne Decroux no mima solamente lo que se ve a simple vista, sino las realidades ocultas de las acciones, las raíces, los efectos internos, las consecuencias” (Decroux, 2000, pág. 29).

Por lo tanto, “La mima”, entendida como el acto mismo de mirar aquello que revela otras realidades, es una invitación para el actor o la actriz a realizar el acto de crear a partir de sus reinterpretaciones de la realidad, pues como afirma Soum, “La mima” es una: “...aproximación al movimiento (que) conduce, seguramente, a un trabajo intenso de observación y reflexión sobre la naturaleza misma de la vida y de la aventura humana” (Decroux, 2000, pág. 29).

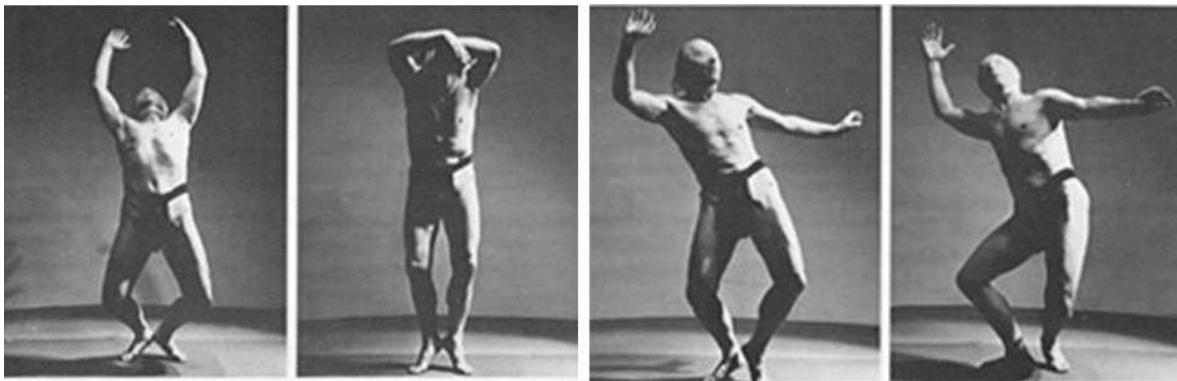


Figura 5. Mima Corporal. Tomado de: America Pink, 2016.

2.3. Principios técnicos y filosóficos de “La mima corporal”.

Étienne Decroux enmarca el trabajo de “La mima corporal” dentro de una serie de principios técnicos y filosóficos que guían al actor hacia la producción de imágenes corporales cargadas de acción y pensamiento.

Corinne Soum, citando a Decroux, plantea que la intención del mismo era cambiar los fundamentos del teatro, más que las historias que cuenta. Al respecto, Decroux (2000) nos dice: “No creo que la función de “La mima” sea mostrar especialmente que una doctrina es mejor que otra, que el capitalismo es mejor que el socialismo. “La mima” es un arte prometeico, incita a ponerse de pie” (pág. 21). Ante esto, se puede interpretar prometeico basándose en el personaje mítico griego, que busca proporcionarle al hombre instrumentos que eleven su espíritu y su condición. Se infiere que Decroux le brinda al actor o la actriz libertad ante el discurso escénico que quiere comunicar, siempre y cuando esté guiado por sus fundamentos. De Quadra (2011) define estos fundamentos filosóficos y técnicos, de la siguiente manera:

a. **Acción y gravedad física.**

Toda acción física supone otra fuerza contraria que la resiste (el contrapeso). Todo pesa. La vida (el ser) es un constante trabajo (hacer), y la acción una constante lucha contra la gravedad física del cuerpo y las cosas. Levantarse, caminar, empujar, tirar.... levantar objetos. Grandes, pequeños, pesados, ligeros.... reales o metafóricos/morales: cojo pensamientos, los guardo, empujo una idea, resisto una emoción (párr. 24).

En este sentido, de Quadra (2011) plantea que: “el contrapeso es una compensación muscular que permite al cuerpo encontrar su equilibrio” (párr. 25), por lo que Decroux, según de Quadra (2011), “se encuentra en todos los niveles de la realidad y los enmarca en: cuerpo y

gravedad terrestre, cuerpo y materia, cuerpo e ideas/pensamientos/sentimientos; y cuerpo y otro cuerpo” (párr. 25).

b. Acción y pensamiento.

Hablar de pensamiento y acción para Decroux, es hablar de la actitud como lugar y momento del pensamiento [...] Por lo que esta actitud se puede traducir físicamente en una manera, una forma y una calidad rítmica del movimiento donde lo corporal se somete a un espíritu geométrico (De Quadra, 2011, párr. 25-26).

Pero, ¿qué es actitud? Según Decroux: “Se puede concebir al movimiento como una sucesión de actitudes” (Decroux 2000, pág.179), “¿Diremos que “La mima” es un arte del movimiento donde la actitud no es sino la puntuación?” (Decroux 2000, p 178), “La actitud es quizás más que una puntuación del movimiento. Es quizá el testimonio, el balance. En todo caso, es el resultado” (Decroux 2000, pág. 178). De esta forma se entiende, a partir de Lizárraga, que la “actitud” es definida como “la unidad básica de movimiento que puede ser utilizada para componer otras frases o movimientos con otras intenciones dramáticas” (Lizárraga 2014, pág. 393). Además, el concepto se puede entender como el lugar en donde se producen los pensamientos que impulsan el movimiento del actor o de la actriz. En términos técnicos, es el momento en el que el cuerpo detiene su movimiento.

2.4. Gramática corporal.

2.4.1. Cuerpo, acción y pensamiento.

Soum menciona que: “... seguir las enseñanzas de Étienne Decroux no era solamente aprender a moverse con destreza, era aprender a pensar.” (Decroux, 2000, pág. 28-29).

Decroux relaciona el pensar a la acción física concreta, además, propone convertir el movimiento del cuerpo en la expresión metafórica del pensar.

Decroux (2000, pág. 70) menciona: “Nuestro pensamiento incita nuestros gestos tanto como el pulgar de un estatuario moldea las formas; y nuestro cuerpo esculpido al interior, se escucha”.

En ese sentido, el actor o la actriz debe ser consciente de que está envuelto en la realidad del pensamiento; por ello, la acción de pensar influye directamente en las acciones físicas. “El cuerpo es un guante cuyos dedos serían el pensamiento. Pensamiento, empuje, pulgar y pellizco son casi homónimos, son casi sinónimos.” (Decroux, 2000, pág. 70).

Los pensamientos tienen entonces, según la interpretación realizada, cargas de peso y contrapeso que también exigen esfuerzo, resistencia, impulsos y otras formas de lucha de ese cuerpo en esta realidad de pensamiento.

2.4.2. Lucha contra el peso y los contrapesos.

El drama primordial para Decroux es, como él lo llama, la lucha contra el peso, a través de una relectura de la acción, cuyo procedimiento se convierte en un fin en sí mismo. Evidenciar la lucha contra el peso en cada una de las acciones las convierte, según criterio propio, en su propia reinterpretación, y el carácter de lucha le plantea al actor o la actriz un conflicto.

Soum recuerda que para Decroux: “es el cuerpo quien paga, es el cuerpo quien sufre, cuando veo al cuerpo levantarse es como si sintiera levantarse a la humanidad” (Decroux, 2000, pág. 26).

Un actor o una actriz con un cuerpo, para Decroux, debe ser capaz, entre otros aspectos, de evidenciar el sufrimiento del ser humano en su lucha con el peso físico y su “contrapeso moral”, ya no sirviéndose de palabras, sino a través de su movimiento corporal.

Soum menciona que Decroux considera:

El contrapeso, es decir, el hecho de sentir en la actuación, la pérdida de un punto de apoyo, o de un punto entrecortado, y de las diferentes formas de luchar contra la gravedad terrestre o de estar en complicidad con esta (Decroux, 2000, pág. 30).

“Todo pesa”-dice- Soum: “aunque se empuje y se jale un objeto, empujar y jalar se puede concebir como un fenómeno relevante de la vida subjetiva” (Decroux, 2000, pág. 30).

Por su parte, Lizárraga (2014, pág. 125-126) distingue y aclara al respecto cuatro tipos de contrapesos:

- Contrapeso escolástico (académico): se trata de una serie de contrapesos con fines pedagógicos y que están en complicidad con la gravedad o en contra de ella.
- Contrapeso profesional: se trata de acciones inspiradas en el mundo del trabajo y el deporte, que necesitan más de un contrapeso escolástico.
- Pequeños contrapesos: son aquellas pequeñas acciones que no provocan grandes transformaciones, características del “Hombre en la sala de estar”.
- Contrapesos morales: se trata de acciones aplicadas al pensamiento y que se pueden relacionar con la estatuaría móvil. Lo que para Steven Wasson, según Lizárraga (2014): “no se trata de la representación del contenido del pensamiento, sino el hecho de pensar” (pág.126). Lizárraga (2014) afirma que: “Sin embargo, el mimo no trata de reproducir estos contrapesos reales, sino que construye equivalentes. Decroux estudió los contrapesos a nivel físico y llegó a trasladar este concepto al ámbito del pensamiento; lo llamó “Contrapeso moral” (pág. 120).

Es por esto que se cree que el actor o la actriz debe, en una primera instancia, ser guiado a desarrollar un cuerpo capaz de percibir y evidenciar los esfuerzos, pesos y contrapesos de cada acción, tanto física como mental.

Según Decroux (2000): “La lengua oral y escrita nos da cuenta del peso de las cosas y por analogía del peso de las ideas y de los sentimientos” (pág. 30).

2.4.3. Segmentación y jerarquía de los órganos.

Étienne Decroux identifica una jerarquía de los órganos del cuerpo humano que conlleva a una división del cuerpo en segmentos. “En nuestra mima corpórea, la jerarquía de órganos de expresión es la siguiente: primero, el cuerpo; después, los brazos y las manos; y, por último, el rostro” (Decroux, 2000, pág. 137).

Para esta forma de expresión del actor, Corinne Soum afirma que:

Decroux va a cambiar al actor y, en particular la manera en que va a utilizar su cuerpo. Por lo tanto, estableció una especie de preferencia de los órganos, basado en los grados de dificultad de su desplazamiento y de su capacidad para sufrir... (Decroux, 2000, pág. 26).

Decroux le brinda al tronco un lugar preponderante, el derecho a la expresión. Con esto, según Soum, combatió el abuso de la gestualidad del rostro, brazos y manos, al proponer un uso del cuerpo del actor distinto. “Si hay emoción el movimiento parte del tronco y más o menos hay una resonancia en los brazos.” (Decroux, 2000, pág. 106).

2.4.4. Triple diseño y tipos de movimiento.

Para Lizárraga (2014), el mimo corporal de Étienne Decroux ha estado en constante evolución y sostiene que, en los años sesenta, Decroux formuló la teoría de los dobles y triples diseños pues entiende que el ser humano se mueve en tres dimensiones. “El triple diseño”, sostiene Lizárraga, es la composición tridimensional más simple que se articula como el resultado de la suma de tres tipos de movimiento, los cuales son: una rotación, una inclinación lateral y una inclinación en profundidad (proyección) (pág. 115).

Se entiende entonces que el triple diseño es el resultado de la combinación de estos tres tipos de movimiento, realizado por un segmento o bloque:

- Rotación: consiste en movimientos circulares que se realizan con cualquiera de los segmentos, cada órgano rota hacia la derecha o izquierda.
- Inclinación lateral: si se toma como referencia una línea vertical, cada segmento del cuerpo puede inclinarse a la derecha o izquierda.
- Inclinación en profundidad: si se toma como referencia una línea vertical, cada segmento del cuerpo puede inclinarse hacia arriba o hacia abajo.

Además de estos tres tipos de movimiento, en función de esta investigación, se contará con un cuarto tipo: la traslación.

- La traslación: consiste en el movimiento horizontal de cualquiera de los órganos (segmentos) paralelos a la superficie del piso.

2.4.5. Formas de movilidad.

Con respecto a lo que se denomina “formas de movilidad”, Decroux propone el “movimiento brusco” y el “movimiento fundido”, como dos formas de expresarse a través del cuerpo en movimiento. “El cuerpo muscular del artista de la mima, casi siempre es brusco. Lo fue con los antiguos mimos, lo es con los actores chinos. ¿Y qué es lo brusco? Es una zambullida en el acto [...] Explotamos: movimiento brusco” (Decroux, 2000, pág. 115-116).

Además, se puede aclarar, en palabras de Decroux (2000), que: “Además, en ese movimiento brusco, el mimo tiene amplios movimientos lentos que evocan el arranque de la locomotora. Es el fundido [...] Brusquedad y fundido: la vida nos ofrece esos dos mundos” (pág. 117).

2.4.6. Espacio, tiempo, diseño de la acción y diseño del movimiento.

Según Lizárraga (2014): “El diseño de la acción es la imagen creada por el mimo en el espacio que ha de ser consciente de la imagen que ofrece tanto en el espacio como en el tiempo” (pág. 84-85).

Para ella, existen tres diferentes posibilidades para el diseño de la acción:

- Un diseño del movimiento que es producto de un estímulo interior.
- Un diseño del movimiento que es producto de un estímulo exterior.
- Un diseño o movimiento “arquitectónico” que se construye, no producto de un estímulo, sino por una propuesta.

Según propone Lizárraga (2014), el esbozo es considerado una de las bases de la gramática corporal de Decroux y lo define como la condensación del espacio y el tiempo. Es decir:

[...] la idea que quiere expresar el mimo se condensa en tiempo y en espacio y se nos ofrece aquí y ahora, rompiendo con las unidades clásicas de tiempo, espacio y lugar [...]. El arte del mimo consiste en ser un maestro del aquí y del ahora, jugando con la elasticidad del tiempo y del espacio (Lizárraga, 2014, pág. 85).

“La mima corporal” propone, por lo tanto, la posibilidad de “detener el tiempo y capturar el movimiento en el espacio, como ocurre en una pintura o una escultura” (Lizárraga, 2014, pág. 86).

Además, con respecto al diseño de movimiento, Lizárraga (2014) explica que el procedimiento que debe seguir el mimo:

Empieza por estudiar el cuerpo humano compuesto por diferentes piezas como si se tratara de un teclado. Después distingue las diferentes partes del cuerpo y las agrupa en regiones. El siguiente paso es seguir líneas de las que habla Decroux a la hora de dividir el espacio, utilizando el espacio de forma constrictiva, es decir, obligando al cuerpo a seguir ciertas líneas en el espacio, se construyen diseños que adquieren un significado (pág. 97).

Virchez (2013) apunta al respecto las palabras expresadas por Jean-Louis Barrault en *Souvenirs pour demain*, en donde señala: “El lenguaje gestual tiene también su gramática infantil: sujeto, verbo y complemento. Esto se traduce en la gramática corporal en actitud, movimiento e indicación.” (pág. 108) De lo cual, se puede destacar la asociación que Barrault hace entre verbo y movimiento, los cuales se entienden como sinónimos.

2.4.7. Uso del espacio geométrico.

Con respecto al uso del espacio, Decroux propone un uso geométrico de este, con el objetivo de brindarle al actor o la actriz una guía espacial dentro de la cual dibuje, a través del movimiento de su cuerpo. Para Decroux (2000): “Cuando el actor busca expresarse en líneas de escrupulosa geometría, en peligro de su equilibrio, sufriendo mucho en su carne y esto dicho sin metáfora, está muy obligado de retener su emoción, de comportarse como artista; artista del dibujo” (pág. 62).

Decroux (2000) establece y clarifica estas líneas espaciales, por las cuales el actor o la actriz debe definir la trayectoria del movimiento de su cuerpo, cuando dice:

En este espacio, se requiere fijar imaginariamente las líneas ideales. La cifra 3 se impone: la vertical, la horizontal y entre las dos, justo en medio, la diagonal. La extensión del principio se adivina: esas tres líneas se encuentran abajo, a la derecha, a la izquierda, etc. Son las calles del espacio (pág. 154).

Según Lizárraga (2014):

El espacio escénico es un espacio artificial que poco tiene que ver con el espacio cotidiano. Esto es aplicable tanto en danza, mimo y teatro de texto. El público lo que ve son cuerpos en el espacio y todo lo que el actor o el bailarín puedan hacer en el espacio es visto e interpretado, el espacio contiene la acción (pág. 86).

2.4.8 Categorías.

Decroux definió, a través de un largo periodo de trabajo y búsqueda, una serie de categorías, contextos o estilos de actuación enmarcados en procedimientos específicos y que, regidos por principios técnico-filosóficos, facilitarían la comunicación de dichas realidades.

En esta interpretación, al proponer Decroux categorías de juego escénico, ordena, aclara y revela los múltiples contextos dentro de los cuales se puede desenvolver el cuerpo del actor o la actriz. Con esto se pretende señalar que Decroux propone varias maneras de construir la imagen corporal, pues establece una división de categorías que guían, hasta entender que los cuerpos se mueven en varias y diferentes realidades y que son influenciados por estímulos internos y externos en cada una de ellas.

Según lo plantea de Quadra (2011), Decroux propone cuatro contextos o categorías relacionadas con las condiciones de existencia humana, que organiza de acuerdo al concepto de trabajo-esfuerzo, entendido el trabajo como acción y pensamiento y el cual debe encontrar una expresión material a través del cuerpo (párr. 36). “Cuando digo que el mimo (el mío) retrata el trabajo, me refiero al movimiento muscular, no al tema tratado” (Decroux, 2000, pág.125).

Estas categorías, basadas en el concepto trabajo-esfuerzo, se distinguen de la siguiente manera: “El hombre del deporte”, “El hombre en la sala de estar”, “La estatua móvil” y “El hombre de ensueño”.

- a. **“El hombre del deporte”**: según se interpreta de Soum, es una manera de actuación en donde se trata de expresar el esfuerzo muscular en sus diferentes relaciones con el espacio, con los objetos, con los otros, consigo mismo o con los sentimientos

(Decroux, 2000, pág. 30). Según lo anterior, esta categoría permite la exposición de la lucha objetiva y subjetiva.

“El hombre del deporte”, según lo explica Soum (Leabhart, 1997, pág. 17), se trata de una categoría o contexto que se inspira en el gesto deportivo, pues redescubre y muestra el esfuerzo físico corporal de manera muscular, la mecánica en relación con el espacio, con los otros, con los sentimientos, con los objetos, es decir con un entorno psicofísico.

Se trata además de exponer una condición humana en la que los hombres y las mujeres realizan sus acciones a partir de su esfuerzo corporal, sin ayuda extra. Pero no se trata de representar el gesto deportivo, sino de redescubrir en su accionar las diversas formas de luchar contra el peso y contra la fuerza de gravedad y de evidenciar los esfuerzos del cuerpo en esa lucha. Para De Quadra (2011, párr. 25-26), esta categoría representa el trabajo como esfuerzo físico desde un punto de vista histórico-económico, previo a la invención de la máquina de vapor, cuando el cuerpo se ve obligado a trabajar en armonía, para realizar el trabajo manual pesado.

En ese sentido, Decroux, según Soum, va más allá en la exploración de los esfuerzos y propone subcategorías de esta manera de actuación, que dependen del tipo de esfuerzo, que puede ser: “intenso, brusco, reflexivo, controlado o armónico” (Decroux, 2000, pág. 30). De esta manera, se anotan tres subcategorías:

“El hombre trabajador” (de Aflicción). “El hombre trabajador” es aquel contexto en el que el esfuerzo se sustenta en la lucha contra cargas importantes, ya no solo físicas sino mentales y que presupone, al comparar una y otra, que darían como resultado una imagen corporal similar (Soum, 1997) (Leabhart, 1997, pág. 18). Es la exposición de

una lucha que además puede ser “objetiva o subjetiva” (Decroux, 2000, pág. 30), lo cual se interpreta como carga física y carga mental. Acciones como, por ejemplo, jalar o empujar un objeto, se pueden concebir como algo relevante de la vida subjetiva.

Para Soum (Leabhart, 1997, pág. 18), Decroux inventó una segunda sub-categoría: “El artesano”, contexto en donde la fuerza y la habilidad se combinan y coexisten en la muestra de las acciones, las cuales se pueden ampliar o contraer con el objetivo de evidenciar el esfuerzo, pero además muestran el desarrollo de dicha acción desde su origen o impulso, progreso o movimiento, afín con el pensamiento, que entra en juego y comentario, expresado a través del movimiento del cuerpo una vez terminada la acción. Tres fases que definen la ejecución de la acción física y mental.

Existe una tercera sub-categoría propuesta por Decroux (2000, pág. 30), la cual denominó “Hombre de las islas” que, según Soum (Leabhart, 1997, pág. 18) corresponde a un espacio abstracto, en donde todas las potestades se combinan a través de una elegante plenitud, con un estado de fluidez que lo caracteriza.



Figura 6. Étienne Decroux. Man of Sport. 1960/1961. Tomado de: Projetomimicas, 2012.

- b. “El hombre en la sala de estar”:** el esfuerzo y la lucha son mínimos y en su lugar se trata de expresar las relaciones sociales armónicas. “El hombre en la sala de estar” es la categoría que equilibra y complementa la anterior y se inspira en los momentos en

que los hombres y las mujeres no trabajan. Soum la define como otra manera de comportarse, de realizar las acciones, de ser y de actuar. Inspirada en los momentos en los cuales los hombres y mujeres no sufren, un mundo de posturas, figuras y caminatas, que muestran una forma de comportamiento en donde las acciones se realizan sin esfuerzos aparentes. Se trata de valorar otras expresiones diferentes a la lucha y a la dificultad muscular (Soum 1997) (Leabhart, 1997, pág. 19).

Así, es la categoría de las relaciones armónicas, habilidad, elegancia, amabilidad, relaciones lúdicas. Categoría de oficios, donde el primer plano lo ocupa un cuerpo que no sufre y que no transgrede ni el espacio, ni a los demás. Un mundo de tranquilidad, en donde los cuerpos no muestran su esfuerzo, sino que están envueltos en una total armonía (Decroux 2000, pág. 31). Mientras que para Igor de Quadra (2011), “Es el universo de acciones pequeñas. Aquí (sic) el esfuerzo es mínimo por lo que se pueden multiplicar las actividades simultaneas (sic) [...]” (párr. 38). De Quadra coincide con Soum en que es un mundo de elegancia, autocontrol, en donde los contrapesos se caracterizan por ser discretos o estar ocultos.



Figura 7. Étienne Decroux. Man of the drawing room. 1960/1961. Tomado de: Projetomimicas, 2012.

- c. **“La estatua móvil”**: los movimientos expresan el trayecto del pensamiento, la forma de pensar representada por la forma física. Es el espacio en el que pensar encuentra

una representación concreta. “La estatua móvil” es la “categoría” que cuenta a través del movimiento, la aventura y trayectoria del pensamiento. Se define como el retrato visible de lo invisible y que evoca al pensamiento como un ente con la capacidad de mostrarse, retractarse, contornear, invadir (Decroux 2000, pág. 31).

En lo que se refiere a lo eminentemente físico, “La estatua móvil” busca descomponer el movimiento a través de la articulación de los segmentos del cuerpo, para luego recomponerlo en un todo. Decroux (2000), menciona que: “El actor debe cambiar su estatua dentro de su esfera transparente de vidrio tanto como el cielo cambia de forma y de color. No nos damos cuenta cuando cambia el cielo. Solo vemos que cambia” (pág. 104).

El actor o la actriz, por lo tanto, debe definir la dirección o direcciones de cada segmento del cuerpo en movimiento, la intensidad muscular (tono) y la velocidad. El cuerpo en movimiento muestra las etapas del razonamiento, uno después de otro, o uno en contra de otro. Lo invisible se hace visible al mostrar “cómo se piensa” y no necesariamente “lo que se piensa”. Los pensamientos transforman la imagen corporal que los contiene. Según Igor de Quadra (2011), “La estatua móvil” responde al ideal decrouxiano, en donde el movimiento del cuerpo representa el proceso del pensamiento. “El cuerpo en movimiento es aquí retrato de las ideas” (párr. 39).

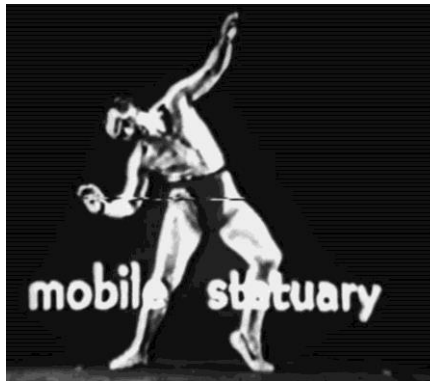


Figura 8. Étienne Decroux. Mobile Statuary.1960/1961. Tomado de: Projetomimicas, 2012.

- d. **“El hombre de ensueño”**: se trata de representar al hombre sumido en una realidad que no está supeditada a las leyes del tiempo y espacio, sino en otra, la de la memoria. En esta categoría el actor o la actriz crea combinaciones, es decir reconstruye las imágenes (Decroux, 2000, pág. 32).

“El hombre de ensueño”, para Soum: “no es propiamente una ‘categoría’ de los movimientos, sino más bien un ‘estado’ que va a dar cierta textura y va a transformar el peso de los seres y de los objetos” (Decroux 2000, pág. 32). Se entiende que, en este estado, el peso del cuerpo y de las cosas se ve afectado. “La gravedad terrestre parece estar sublimada, el actor está en otra ‘realidad’: la de la memoria o la de la proyección” (Decroux 2000, pág. 32). Se puede interpretar entonces que esta categoría o estado se puede caracterizar por un ritmo sin acentos, por una velocidad lenta e imágenes que muestran el recuerdo de lo que fue, el pasado; o la proyección de lo que será, el futuro. A su vez, De Quadra (2011, párr. 39) define la acción física dentro de esta “categoría”, como aquella que está desprovista de su resistencia o peso. Para Soum:

La gravedad terrestre parece estar sublimada, el actor/actriz debe estar en otra ‘realidad’: la de la memoria o la de la proyección. “La memoria es el artista” en primer término, dice Decroux, ya que no se conforma con almacenar las imágenes, sino que fabrica combinaciones. Esta facilidad del espíritu de aparecer y desaparecer la vida pasada, o ver transcurrir, como en una película, una vida futura

debe inspirar y conducir la actuación en “El hombre de sueño” (Decroux, 2000, pág. 32-33).



Figura 9. Corinne Soum. Le fauteuil de l'absent. 1984 (Muestra de “El hombre de ensueño”). Tomado de: Bonfanti, Jean-Claude, 1992.

2.4.9. Modelo de creación.

Para hablar de un modelo de creación, es necesario definir algunos conceptos que ayuden a entender los elementos que lo constituyen. Por eso, parece pertinente mencionar que para Pavis (1980), el término “Modelización” es una: “Operación que consiste en organizar y reducir a un esquema más o menos coherente la realidad ideológica y estética de la obra puesta en escena...” (pág. 318) que, en este caso, se limita a la creación de imágenes corporales.

Por lo tanto, se comprende que un modelo de creación de imágenes corporales debe tomar en cuenta, por un lado, una realidad representada y, por otro, la lectura que se debe hacer de esa realidad. En este caso, la realidad representada, guiada por los principios de Decroux, está condicionada por la gravedad terrestre que afecta al ser humano en su contexto físico, caracterizado por su lucha contra el peso, y que Decroux propone transferir además al ámbito del pensamiento, lo que lo convierte en imagen corporal.

Para Pavis (1980):

La imagen juega un papel siempre importante en la práctica teatral contemporánea, pues se ha erigido en noción que se opone a las de texto, fábula o

acción. El teatro, habiendo reconquistado completamente su naturaleza visual de representación, llega incluso a invocar una sucesión de imágenes escénicas...” (pág. 268).

Dichas imágenes, en este caso, serán el resultado de la acción propuesta por el actor o la actriz a través del movimiento de su cuerpo el cual, como plantea Decroux (2000): “Se puede concebir...como una sucesión de actitudes” (pág. 179), que serían una sucesión de imágenes corporales en movimiento.

La “actitud”, por lo tanto, se definiría como una imagen fija cercana a la fotográfica, pues como menciona Decroux (2000):

El fotógrafo puede entrar cuando quiera o por azar, a tomar una fotografía de ese movimiento, sin enterarse del valor o del grado de su desarrollo y así, obtener el retrato de una bella actitud porque cada grado del movimiento sería en sí una obra de arte (pág. 179). (Habría que agregar que una imagen corporal).

Por lo que los conceptos actitud, movimiento e imagen corporal se encuentran íntimamente ligados. Además, es la “actitud” el elemento más básico y, al mismo tiempo, se convierte en la imagen corporal misma y el movimiento en una sucesión de imágenes, como las fotografías unidas constituyen el movimiento de los cuerpos para el cine.

Capítulo 3. Marco metodológico.

3.1. Tipo de investigación.

Por su naturaleza, esta investigación plantea una metodología netamente cualitativa, pues crea conocimiento y obtiene conclusiones sobre actividades teórico-prácticas, que permitan establecer un modelo de creación de imágenes corporales, para el actor o la actriz. Por ende, se puede categorizar este trabajo dentro del marco de investigación-acción.

Según Colmenares, (2012) es:

La investigación-acción participativa o investigación-acción es una metodología que presenta unas características particulares que la distinguen de otras opciones bajo el enfoque cualitativo; entre ellas podemos señalar la manera como se aborda el objeto de estudio, las intencionalidades o propósitos, el accionar de los actores sociales involucrados en la investigación, los diversos procedimientos que se desarrollan y los logros que se alcanzan (pág. 105).

Se puede mencionar los siguientes rasgos de la investigación-acción, los cuales fueron tomados en cuenta para este proyecto. Es una investigación participativa y colaborativa, en la que los participantes trabajan con la intención de mejorar sus propias prácticas. “Los investigadores que siguen esta metódica han diseñado una serie de pasos, etapas, momentos o fases, que difieren en sus denominaciones; no obstante, su esencia sigue las orientaciones fundacionales que nos dejó Kurt Lewin, en su clásico triángulo investigación-acción-formación” (Colmenares, 2012, pág. 106).

El desarrollo se estructura en etapas de planificación, acción, observación y reflexión, pues se intenta crear un proceso sistemático de aprendizaje, orientado a la práctica y que induce a teorizar sobre esta, al someter a prueba las exploraciones prácticas, las ideas y las suposiciones. Además, implica registrar, recopilar, analizar los juicios, reacciones e impresiones propios en torno a lo que ocurre, lo cual exige llevar un diario personal en el que se registran nuestras reflexiones.

Según Colmenares (2012):

Las fases implican un diagnóstico, la construcción de planes de acción, la ejecución de dichos planes y la reflexión permanente de los involucrados en la investigación, que permite redimensionar, reorientar o replantear nuevas acciones en atención a las reflexiones realizadas (pág. 107).

3.2. Pasos de la investigación.

Esta investigación plantea la utilización de una metodología de trabajo concreta, cuyas actividades son:

Primera etapa: documentación, clasificación y definición.

- Búsqueda de información escrita y audiovisual relacionada con “La mima” de Étienne Decroux, a través de libros, artículos y material audiovisual.
- Clasificación del material recopilado bajo los siguientes parámetros: aspectos técnicos, aspectos teóricos, documentación histórica, demostraciones prácticas.
- Resulta pertinente aclarar que la gramática corporal propuesta por Étienne Decroux es muy amplia, por lo cual se escogió de ella algunos conceptos para su exploración y estos, a su vez, fueron divididos en: elementos de su gramática corporal y características de las categorías o contextos (situaciones de juego escénico), los cuales nos parece pertinente detallar al describir la puesta en práctica. Para ello, se tomará conceptos de “La mima” planteados por Étienne Decroux, en su libro *Paroles sur le mime* y de la interpretación que a partir de él hacen algunos de sus discípulos y otros investigadores a través de libros, ensayos, artículos, tesis doctorales y diferentes tipos de material audiovisual como conferencias, documentales, demostraciones, espectáculos y piezas del repertorio de Decroux, entre otros.

Segunda etapa: puesta en práctica.

- **Etapa práctica 1:**

Exposición y aplicación práctica de algunos elementos técnicos de la gramática corporal pertenecientes a “La mima” de Étienne Decroux, de los cuales se puede citar: segmentación y jerarquía de los órganos, uso geométrico del espacio, puntos de apoyo, tipos

de movimiento, triple diseño, línea de gravedad, propiocepción, equilibrio, geometría del cuerpo, planos frontal y lateral, movimiento de los brazos, puntos fijos, acercamiento a escalas de movimiento, línea del cuerpo, trayectoria del movimiento del cuerpo, construcción de secuencias de movimiento, puntuación, formas de movilidad (“movimiento brusco” y “movimiento fundido”), para lo cual se utilizará apoyo con material audiovisual como estímulo y punto de partida para la reflexión y propuestas de juego.

Exploración a partir de los elementos de la gramática corporal antes mencionados, que serán aplicados en situaciones de juego escénico, propuestas por el investigador, y con estímulos específicos, tales como: movimiento del cuerpo en acción, lucha contra el peso, búsqueda del impulso, aplicación de acentos, formas de movilidad, relaciones con la gravedad terrestre, con los objetos y con otros cuerpos; además se indagará en el uso de la memoria y de los verbos o frases como estímulo y en la exploración con superficies que modifiquen los puntos de apoyo.

- **Etapa práctica 2:**

Aplicación y exploración práctica de algunos elementos técnicos de la gramática corporal desarrollados en la etapa anterior, los cuales se profundizarán. Además, se abordará los conceptos de: escalas de movimiento, esfuerzo físico, trayectorias del movimiento de los brazos, impulso, velocidad, puntos de apoyo móviles, progresión y actitudes. Exploración a partir de los elementos de la gramática corporal antes mencionados, aplicados en situaciones de juego escénico propuestas por el investigador, con estímulos específicos, como: secuencias de movimiento, lucha contra el peso, impulso, movilidad de los brazos, esfuerzo muscular y progresiones de esfuerzo.

- **Etapa práctica 3:**

Aplicación práctica de los elementos técnicos de la gramática corporal vistos hasta ahora y adición de conceptos como: contrapesos, sincronías e interacción.

Exploración a partir de los elementos de la gramática corporal antes mencionados, aplicados en situaciones de juego escénico asociado a las categorías propuestas por el investigador, con estímulos específicos como: línea de pensamiento, resistencia, puntuación, progresiones de velocidad y resistencia, afectación del tiempo, valor objetivo y subjetivo del peso, contrapesos que afecten el pensamiento y ocultar o evidenciar la lucha contra el peso.

3.3. Sesiones de trabajo.

Las sesiones de trabajo pretenden ayudar a descubrir, comprender, explorar y ejecutar algunos de los elementos de la gramática corporal propuesta por Decroux. Dichas sesiones se estructuran para tratar de cumplir los objetivos específicos para cada sesión, que están relacionados con los contenidos teóricos de forma progresiva, para lo cual se realiza una exposición magistral que abarca dichos contenidos. Seguidamente, se ejecuta un trabajo de preparación práctico (calentamiento técnico), en el que los colaboradores adquieren conocimiento de los elementos de la gramática de Decroux, para luego ponerlos a prueba en diversas exploraciones.

A partir de la observación directa, y gracias al registro audiovisual de las exploraciones prácticas desarrolladas por los colaboradores, se realizará un análisis cualitativo de cada uno de los ejercicios a través de comentarios, reflexiones y descubrimientos con el propósito de establecer los elementos que constituyan un modelo de creación de imágenes corporales. Parece pertinente aclarar que, al perseguir esta investigación un análisis de un proceso creativo

para la construcción de imágenes corporales para el actor o la actriz y no constituirse como una propuesta pedagógica, el registro audiovisual se realizó sobre las exploraciones prácticas y no sobre los ejercicios técnicos. Es decir, el registro audiovisual responde a las necesidades de la investigación.

Aunado a esto, los colaboradores brindaron material adicional, en el cual externan sus impresiones del proceso o las exploraciones. Este constituye un material valioso que permitió analizar los elementos tomados en cuenta por cada uno de ellos, en cuanto a su proceso individual.

3.4. Recursos de la investigación.

Gracias a las nuevas tecnologías de la información, se desarrolló un registro de material audiovisual de “La mima corporal” interpretada por Étienne Decroux, de algunos de los colaboradores, compañías y grupos que utilizan sus principios y que son base de referencia:

3.4.1. Material audiovisual.

Es del interés identificar los conceptos que sirven de guía para la exploración práctica y la creación de imágenes corporales, por lo que cada uno de estos materiales puede revelar puntos de vista e información distintos, que nos brinden un panorama del desarrollo de “La mima corporal”, en diferentes momentos de la investigación. Para ello se contará con:

- Material audiovisual realizado por el mismo Étienne Decroux de su gramática y espectáculos creados por él con sus colaboradores, a partir de 1950.
- Material audiovisual realizado por sus discípulos y otros investigadores, entre los años 1987 y 1992.

- Material audiovisual de diferentes compañías o grupos, con los cuales se da una idea de la aplicación práctica de la técnica de “La mima corporal” y de sus reinterpretaciones.
- Material de audio: música variada que servirá de estímulo en la preparación técnica (calentamiento técnico), como modo de concentrar la atención de los colaboradores.
- Videos de entrevistas a diferentes colaboradores de Étienne Decroux con respecto a “La mima corporal” y sus implicaciones escénicas, los cuales permiten conocer otras visiones e interpretaciones del trabajo realizado por sus discípulos y las diferentes vertientes que trabajan.
- Documentales de exponentes de “La mima corporal”, con los que se evidencia el uso de esta y su adaptación para la creación de un estilo propio.

3.5. Equipo de trabajo.

Para la propuesta de este modelo de creación de imágenes corporales para el actor o la actriz, se cuenta con la colaboración de un grupo de estudiantes avanzados de la Escuela de Artes Dramáticas de la Universidad de Costa Rica. Estos colaboradores: Melvin Jiménez Mora, Natalia Salazar Campos, Natalia Murillo Anchía, Amanda Leiva Montoya, Fanny Vargas Chavarría, Yael Salazar Acuña, Mauricio Sibaja Picado, Gabriel Romero Vargas, Eder Porras Brenes, Katherine Morales Matamoros, Mar Jiménez Sobrado, Camila Campos Orozco y Jagdish Hall Romero, tienen edades entre los 18 y los 30 años; además, han adquirido una preparación en el ámbito actoral, específicamente en el área de la expresión corporal, la cual les compete a los estudiantes formados en esta institución. Por esto, dichos conocimientos les han brindado una conciencia y dominio de algunos conceptos técnicos básicos, que facilitan la comprensión y desempeño del descubrimiento de las posibilidades del movimiento del cuerpo,

a partir de los principios técnicos y filosóficos propuestos por Étienne Decroux en la interpretación de Soum y de Quadra.

Todos los colaboradores cumplen con el requisito de haber cursado al menos cuatro cursos de expresión corporal, en los que el análisis de movimiento, la conciencia corporal, la gestualidad, el uso del espacio, el sentido del ritmo y la acción dramática entre otros, son conceptos familiares para ellos. La elección de cada uno de ellos se dio por la muestra de interés en el trabajo corporal, no solo como un modelo a seguir, sino como un punto de partida. Estas cualidades los convierten, a nuestro modo de ver, en un grupo que comparte el interés por investigar y explorar otros lenguajes.

3.6. Herramientas de registro.

- Cámara Sony Handycam DCR-HC 96.
- Reproductor de música Sony Walkman DIGITAL MEDIA PLAYER NWZ-E465.
- Cámara de teléfono celular SAMSUNG GALAXY S III Mini GT-18190L Sistema operativo Android.
- Bolas de gimnasia, palos de madera, paraguas, cubos de madera, tarimas, sillas, banca, maleta, bola de baloncesto, cubeta de metal, canasto, tela y botella.

3.7. Espacio físico de trabajo.

El espacio físico de trabajo debe ser de al menos 10x10 metros, con piso de madera y preferiblemente aislado de sonoridad externa. Para ello, el Teatro Universitario asignó la utilización de su sala o, en la Escuela de Artes Dramáticas, se gestionó el préstamo de un aula de trabajo.

3.8. Tiempo estimado de la investigación.

Esta investigación estuvo sujeta al horario estudiantil de los colaboradores, así como la disponibilidad de espacios que nos pudieron asignar el Teatro Universitario y la Escuela de Artes dramáticas, por lo que hubo cambios de horarios durante el proceso. Debido a esto, se estimó que dicha investigación podría realizarse en un semestre como mínimo y tres semestres como máximo, pero al final la duración fue de tres semestres.

3.9. Recolección de la información y análisis de los resultados.

Para poder indagar cómo el actor o la actriz realiza un proceso de creación de imágenes corporales relacionadas con la acción, a partir de los conceptos de “La mima corporal”, fue necesario recolectar de la información de su experiencia práctica de manera ordenada, la cual se realizó a partir de tres formas, las cuales se explican a continuación.

Inicialmente, se realizó un informe escrito en el cual se describía las actividades realizadas en forma práctica, los objetivos que perseguían, las observaciones, los comentarios y las reflexiones de cada sesión. Dicho informe es descriptivo y en él se mencionan todos los acontecimientos concernientes al proceso.

Además, se elaboró un registro audiovisual de las exploraciones realizadas, con la finalidad de respaldar los resultados obtenidos en las exploraciones prácticas. Este registro permitió que los colaboradores observaran y analizaran los procesos ejecutados en las sesiones de trabajo.

Por último, se les solicitó a algunos colaboradores, una vez finalizada la tercera etapa, su percepción final de esta investigación, a través de una reflexión que permitió comparar su visión de los procesos de creación y corroborar con lo que se tenía. Estas apreciaciones

nutrieron el establecimiento de un procedimiento propio y particular, como generador de imágenes corporales.

3.10. Actividades y desarrollo de las sesiones.

Las sesiones de trabajo tuvieron un carácter teórico, práctico y reflexivo. En estas se pretendió brindarles a los colaboradores una visión general y específica de elementos de “La mima corporal”, como su técnica, sus principios técnicos y filosóficos e implicaciones artísticas.

El tiempo estimado para cada sesión osciló entre tres y seis horas, pues se contempló pausas para alimentación y el tiempo estaba supeditado a la disponibilidad de los colaboradores.

Cada una de las sesiones tuvo tres fases: exposición magistral del contenido teórico, aplicación práctica de los conceptos vistos y análisis de ejercicios realizados.

Se realizó una recolección de datos a través de un registro audiovisual para un análisis reflexivo posterior.

3.11. Cronograma de actividades.

Tabla 1
Cronograma de actividades

SESIÓN	ACTIVIDAD
	ETAPA I
1	Exponer, analizar y reflexionar acerca de “La mima corporal”, sus fundamentos, las categorías y las características de cada una de ellas. Abordar en forma práctica los conceptos técnicos de: segmentación y jerarquía de los órganos y tipos de movimiento. Asociar los verbos al movimiento en cada una de las sesiones, esta actividad se repetirá según sea conveniente.

2	Además de los conceptos abordados en la sesión anterior se incluye la geometría del espacio y algunas características de la categoría de “El hombre en la sala de estar”. Se expone, con ayuda de material audiovisual, la gramática corporal propuesta por Étienne Decroux para aplicarla en preparación técnica para el actor o la actriz.
3	Enfatizar en el reconocimiento de los tipos de movimiento, los segmentos y las formas de movilidad. Explorar los planos frontal y lateral. Explorar dentro de la categoría de “El hombre en la sala de estar”, donde cada movimiento o acción es el reflejo de una frase, una palabra o un verbo.
4	Reconocer los puntos de apoyo y la línea de gravedad, así como de su relación de dependencia en su lucha contra el peso. Explorar los tipos de movimiento con el cuerpo inclinado. Ejecutar pequeñas secuencias de movimiento en las que el punto de partida y de llegada tenga el cuerpo inclinado. Explorar otras superficies que modifican los puntos de apoyo. Identificar aplicaciones de la técnica del mimo corporal, en los videos de fragmentos del trabajo desarrollado por el grupo, llamado Teatro del Cielo, visto en la sesión anterior.
5	Reconocer los puntos de apoyo y la línea de gravedad del cuerpo. Ejecutar pequeñas secuencias de movimiento en las que el cuerpo cambie de vertical a inclinado. Ejecutar secuencias de movimiento en las cuales se incorpore el movimiento de los brazos como puntos fijos o complementos. Identificar los planos al interactuar en parejas. Integrar el movimiento de los brazos en las diferentes actividades.
6	Ejecutar secuencias de movimiento en las cuales se incorpore el movimiento de los brazos como puntos fijos o complementos. Crear nuevas secuencias o combinaciones identificando los planos frontal y lateral. Integrar la movilidad de los brazos en las diferentes secuencias de movimiento. Estimular la exploración del uso del cuerpo del compañero como obstáculo o soporte para el movimiento propio.
7	Ejecutar secuencias de movimiento y exploraciones en las cuales se incorpore el movimiento de los brazos como puntos fijos o complementos. Estimular la ejecución de secuencias de movimiento en donde se modifique el orden en la ejecución de las escalas de movimiento. Explorar para identificar la línea y la trayectoria del cuerpo en movimiento.
8	Ejecutar secuencias de movimiento mientras se cambia el orden de los segmentos que constituyen las escalas de movimiento. Crear nuevas secuencias de movimiento al integrar en la práctica los conceptos vistos hasta ahora. Estimular el diálogo a través del movimiento en las distintas exploraciones.

9	Clarificar los planos frontal y lateral, así como los tipos de movimiento y maneras de ejecución en las distintas exploraciones. Incentivar la interacción de los cuerpos con una disposición espacial definida. Estimular la creación de nuevos diálogos al integrar los conceptos vistos hasta ahora. Explorar bajo la consigna de averiguar, indagar u observar, a través del movimiento.
10	Reconocer los planos frontal y lateral, así como los tipos de movimiento las y maneras de ejecución en las distintas exploraciones. Indagar en los colaboradores el uso de su memoria para la ejecución de secuencias de movimiento “arquitectónicas”. Investigar a qué tipo de imágenes recurren los colaboradores para memorizar las diferentes secuencias de movimiento.
11	Explorar los conceptos técnicos vistos hasta ahora. Retomar en los colaboradores el uso de su memoria para la ejecución de secuencias de movimiento “arquitectónicas” e investigar a qué tipo de imágenes recurren.
12	Repasar los conceptos técnicos vistos hasta ahora. Concientizar el uso de los planos en la ejecución de las secuencias de movimiento. Registrar de manera audiovisual las exploraciones.
ETAPA II	
13	Identificar los conceptos técnicos vistos hasta ahora e incorporar la ejecución de escalas de movimiento.
14	Identificar los conceptos técnicos vistos hasta ahora e incorporar la ejecución de escalas de movimiento, lucha contra el peso y esfuerzo físico. Explorar a partir del uso de verbos en cada exploración. Registrar de manera visual las exploraciones.
15	Identificar trayectorias del movimiento de los brazos en correspondencia con el impulso que puede ingerir la movilidad del torso. Concientizar los impulsos, su fuerza, velocidad y dirección del movimiento de los brazos. Identificar y definir dentro de una secuencia el movimiento los brazos.
16	Identificar trayectorias del movimiento de los brazos en correspondencia con el impulso que puede ingerir la movilidad del torso. Concientizar los impulsos, su fuerza, velocidad y dirección. Identificar y definir el uso o la intención al incorporar los brazos como complemento del movimiento del torso.
17	Identificar en pequeñas secuencias el impulso que influye en el movimiento de los brazos. Identificar las trayectorias del movimiento de los brazos según el impulso que reciben. Incorporar la movilidad de los brazos como consecuencia del movimiento del torso y o la cadera.

18	Identificar los puntos de apoyo que influyen en el movimiento del cuerpo, los diseños corporales y sus trayectorias. Incorporar la movilidad de los brazos, la lucha contra la fuerza de la gravedad y el peso en las distintas exploraciones.
19	Identificar los puntos de apoyo, el impulso, la geometría del cuerpo y del espacio, que influyen en la movilidad del cuerpo. Explorar puntos de apoyo móviles. Incorporar la movilidad de los brazos como consecuencia del movimiento del torso en las diferentes exploraciones.
20	Explorar dentro de la categoría del “Hombre del deporte” una secuencia de movimiento e incorporar la movilidad de los brazos y el concepto de impulso en las diferentes exploraciones.
21	Explorar a partir de la categoría del “Hombre del deporte” una secuencia de acciones y tomar en cuenta el concepto de esfuerzo.
22	Incorporar el concepto esfuerzo físico e impulso dentro de una secuencia de acciones definida.
23	Incorporar los conceptos de progresión, esfuerzo y actitudes asociados a la acción que se realiza dentro de la categoría el “Hombre del deporte”.
24	Repasar la base técnica propuesta por Decroux respecto a la segmentación del cuerpo, la geometría del cuerpo y del espacio, y los tipos de movimiento. Filmar la base técnica.
25	Abordar los tipos de movimiento, los impulsos, la segmentación, la progresión de las acciones en las exploraciones
26	Clarificar los conceptos técnicos que afectan el movimiento y la imagen corporal del cuerpo, explorando la categoría de “El hombre del deporte” tales como puntuación, geometría, esfuerzo, impulso en las exploraciones. Filmar las exploraciones.
27	Revisar los contenidos del trabajo técnico realizado.
	ETAPA III
28	Repasar los contenidos técnicos abordados hasta ahora. Observar las propuestas de “oficio”.
29	Retomar de los contenidos técnicos abordados hasta ahora. Atribuirle al movimiento diferentes intenciones (cargas o impulsos) que lo afecten o modifiquen. Precisar y clarificar la geometría del espacio y del cuerpo.
30	Buscar sincronías de velocidad y trayectorias que ayuden a la comunicación. Enfocar la atención en la categoría de “El hombre en la sala de estar”.

31	Establecer una primera propuesta para cada interacción de pareja. Indagar las formas de registrar los encuentros.
32	Explorar dentro de la categoría de “El hombre de ensueño”, modificando el Espacio y Tiempo. Concientizar la puntuación y geometría. Explorar formas distintas de ocultar el esfuerzo e impulso del cuerpo en movimiento. Revisar y definir una primera propuesta de la secuencia “Oficio”. Filmar las exploraciones.
33	Clarificar la imagen corporal al tomar en cuenta la geometría del cuerpo y el espacio. Explorar formas distintas de construir actitudes Definir por parte de cada colaborador la puntuación y geometría.
34	Abordar los conceptos de impulso, líneas y eje de equilibrio. Explorar las formas de movilidad a partir de la observación del video <i>Corporeal Mime Training</i> .
35	Clarificar características que definen cada una de las categorías de juego escénico propuestas por Decroux. Filmar las exploraciones.

Capítulo 4. Informe del desarrollo de actividades prácticas del proyecto “Hacia un modelo de creación de imágenes corporales”.

La propuesta de exploración práctica se estructura con el sustento de diferentes fuentes. En primer término sobre las experiencias previas realizadas en cursos de Expresión Corporal con el Dr. Stoyan Vladich, de 1985 a 1987; la experiencia realizada con Mario Aguerre, egresado de la Escuela Internacional de Mimo y Teatro de Jacques Lecoq, quien en el año 1991 impartió cursos de Expresión Corporal en la Escuela de Artes Dramáticas de la Universidad de Costa Rica, y donde dirigió para el Teatro Universitario el espectáculo *Il vento in delirium comediantis*, en el cual se presentó la oportunidad de participar como actor; así mismo, cabe mencionar los talleres con el instructor Fred Herrera sobre el triple diseño, ritmos y formas de desplazamiento en la pantomima clásica; el curso taller con el maestro de mimo Joaquín Baldín, la lectura de la tesis doctoral titulada *Análisis comparativo de la gramática*

corporal del mimo de Étienne Decroux y el análisis del movimiento de Rudolf Laban(2014), realizada por Iraitz Lizárraga Gómez, la lectura del libro *Palabras sobre el mimo* de Étienne Decroux (2000), en su versión al español traducida por César Jaime Rodríguez con la introducción de Corinne Soum y documentos de otros investigadores ya antes mencionados. Además, en la observación y análisis de videos realizados por Decroux y algunos de sus colaboradores, así como material audiovisual de escuelas especializadas en la disciplina y grupos de Europa y América que la aplican.

4.1. Etapa 1.

En esta etapa se pretende abordar algunos elementos técnicos concernientes a la gramática corporal propuesta por Étienne Decroux como preparación para los colaboradores. Estos elementos serán abordados de forma progresiva, es decir deben ser asumidos e integrados por parte de los colaboradores, una vez ejecutados, a lo largo del proceso práctico. Los elementos que serán abordados en esta etapa son: segmentación y jerarquía de los órganos, tipos de movimiento, el uso geométrico del espacio, formas de movilidad (“movimiento brusco” y “movimiento fundido”), los puntos de apoyo y la línea de gravedad.

Además, se pretende asociar el movimiento al verbo al seguir la definición de gramática anteriormente citada por Barrault (Virchez, 2013, pág.108), en donde se asocian ambos términos. Asimismo, se realizará, a manera de exploración, la búsqueda del impulso del tronco que provoca la movilidad de los brazos.

Por otro lado, se realizará interacciones para poner en práctica los elementos técnicos antes mencionados, a manera de exploración, con la intención de crear diálogos por medio del movimiento. Para dichos propósitos se cuenta con la colaboración de las siguientes personas:

- Melvin Jiménez Mora

- Natalia Murillo Anchía
- Amanda Leiva Montoya
- Fanny Vargas Chavarría
- Yael Salazar Acuña
- Mauricio Sibaja Picado
- Gabriel Romero Vargas
- Eder Porras Brenes
- Katherine Morales Matamoros
- Natalia Salazar Campos

4.1.1. Inicio de sesiones prácticas. Etapa 1.

Sesión 1: sábado 30 de agosto, 2014.

Hora: 9.00 a.m. a 3.00 p.m.

Lugar: Teatro Universitario U.C.R.

Objetivos:

1. Identificar en forma práctica la segmentación de los órganos del cuerpo propuesta por Étienne Decroux.
2. Establecer que el cuerpo en acción debe ser entendido como un todo a través del movimiento en el espacio.
3. Explorar los tipos de movimiento: traslación, rotación, inclinación y proyección con cada segmento.
4. Establecer una jerarquía de los órganos en la que el tronco tiene preponderancia.
5. Asociar cada movimiento a un verbo que cumple con una acción concreta.
6. Instituir la idea de dialogar con el movimiento del cuerpo asociado a la acción.
7. Aplicar los tipos de movimiento a las actividades prácticas.

Actividades:

1. Exposición magistral:

A manera de introducción al trabajo práctico, fueron abordados conceptos generales de “La mima corporal”, según Decroux (2000): su origen, definición y elementos de su gramática. La propuesta de categorías de juego escénico y las características de cada una de ellas. En esta primera sesión se ha propuesto enfatizar el trabajo técnico y entendimiento de una gramática del cuerpo en movimiento. Es decir, de una serie de principios, reglas y procedimientos que edifican un lenguaje, con una gramática corporal propia de “La mima corporal” que propone, entre otras cosas, el reconocimiento de una segmentación y una jerarquía de los órganos del cuerpo.

En opinión de Soum:

Decroux va a cambiar al actor y, en particular, la manera en que va a utilizar su cuerpo. Por lo tanto, estableció una especie de preferencia de los órganos, basado en los grados de dificultad de su desplazamiento y de su capacidad para sufrir (Decroux, 2000, pág. 26).

2. Trabajo práctico:

La sesión inicia con un calentamiento técnico en grupo, en el que se concientiza el movimiento de las articulaciones del cuerpo. Se les solicita a los colaboradores identificar los órganos (segmentos) de la cabeza, cuello, pecho, cintura, pelvis y extremidades. Se les pide a los colaboradores realizar movimientos de manera segmentada; es decir, mover cada segmento (cabeza) o grupo de segmentos (bloque cabeza, cuello, pecho) de forma autónoma a partir de los siguientes tipos de movimiento: traslación, rotación, inclinación y proyección.

Después de adquirir cierta claridad sobre la movilidad de los órganos y los tipos de movimiento, se les solicita a los colaboradores trabajar de manera individual, así como que se debe asociar cada movimiento a un verbo, esto con el fin de relacionar el tipo a una acción

concreta. Algunos verbos propuestos son: empujar, jalar, golpear, acariciar, acercarse, alejarse, enfrentar.

A continuación, se forman parejas y se les propone a los colaboradores establecer un diálogo a través del movimiento de cada uno de los segmentos o bloques, mediante la incorporación de la idea de relacionar los verbos al movimiento.

3. **Exploración práctica:**

Se insta a los colaboradores a realizar un encuentro en parejas, mientras se toman en cuenta algunas características de la categoría de “El hombre en la sala de estar”, en la que se trata de expresar las relaciones sociales armónicas, momentos donde el ser humano no trabaja. Se propone un encuentro sobre el tema general del amor. Se les brinda a los participantes una serie de estímulos que pretenden establecer las relaciones y objetivo del encuentro.

Estímulos:

- a. Se les plantea usar elementos de la gramática de “La mima corporal”, con la conciencia de una jerarquía de los órganos.
- b. Se les propone interactuar con el compañero a partir de una comunicación, que se dé por medio del movimiento del cuerpo en acción.
- c. Se trata de establecer un diálogo o conversación entre dos personas por medio de la lectura del movimiento de sus cuerpos, sin el uso de objetos imaginarios ni reales.
- d. Los cambios de proxemia, de velocidad, de puntuación (detenciones), los silencios (duración de las detenciones), la disposición espacial, los cambios de plano (frontal a lateral), la escogencia de los órganos que se mueven, el tono muscular, entre otros, son indicios de cada frase.

Lo que se espera es que cada movimiento sea el reflejo de la frase o pensamiento de una conversación, por ejemplo: ¡No me ignores!; ¡Hola!; ¿Cómo estás?; ¡Te quiero!; y, ¿Qué pasa?”.

Las acciones están inspiradas en el acercamiento de dos seres, con la consigna en primera instancia de conocer al otro. Este es su primer encuentro, en donde no existen los prejuicios, solo el deseo de conocer al otro y de descubrir su manera de hacer las cosas, de cómo interactuar.

Esta idea tiene su fuente en la observación de la pieza de mimo corporal titulada *Le Duo Amoureux*, (Projetomimicas, 2012) autoría de Decroux e *Ils regardent autre chose* d’Étienne Decroux de la compañía Omnibus, interpretada por Jean Asselin y Denise Boulanger (1980) (Omnibus, le corps du theater, 1980).

Se les propone a los colaboradores comentar la última actividad de interacción en parejas.



Figura 10. “Le Duo Amoureux” (1960). *Ils regardent autre chose* d’Étienne Decroux de la compañía Omnibus (1980). Tomado de: Decroux, Étienne “Le Duo Amoureux”, Decroux’s show, 1960; Omnibus, le corps du theater, 1980.

4. Registro audiovisual:

En esta sesión no se realizó registro audiovisual.

Observaciones:

Se encuentra en los colaboradores claridad en entender e identificar, en la práctica, cada uno de los segmentos o bloques del cuerpo, así como los cuatro tipos de movimiento que pueden aplicarles a cada uno de ellos. Se le atribuye esta facilidad a que, como se indicó anteriormente, los colaboradores han cursado materias prácticas de expresión corporal y otras disciplinas, en donde han abordado, de otra manera, conceptos como conciencia corporal y “propiocepción”, la cual, Balaskas define de la siguiente manera: “la propiocepción es el sentido que más básicamente nos conecta con la tierra, el que capta la relación del cuerpo con la gravedad, el espacio y la atmosfera” (Balaskas, 1984, pág. 13).

Descubrimientos:

Al asociar el movimiento de cada uno de los segmentos o bloques a un verbo, resulta fácil darse cuenta de que se aborda un número limitado de estos. Se intuye que algunos verbos se asocian más a la proxemia (acercarse), otros a la resistencia (empujar) y otros a la cualidad del movimiento (acariciar). Es decir, mimar la acción verbal con acción física. Al establecer que el cuerpo es un todo en la acción de comunicarse y accionar, se ha creado una conciencia y balance en el uso del gesto facial, lo que da como resultado una neutralidad que llama la atención hacia el desempeño de todo el cuerpo y no a atraer nuestra mirada hacia el rostro del actor o la actriz. Al usar los verbos como estímulo, se observa que algunos de ellos nos acercan a diferentes situaciones de juego, categorías o contextos. Sin embargo, no interesa todavía enfatizar sobre dichas categorías. Estas primeras prácticas sirven de plataforma para aplicar los diferentes conceptos que se abordarán más adelante.

Al realizar las interacciones en parejas, siempre con la idea de incorporar los verbos asociados a la acción física, se les propone a los colaboradores usar frases que sirvan de guía.

Además, se les propone un objetivo por cumplir y una manera de comunicarse o interactuar: todo movimiento debe ser entendido como una palabra o frase que revela nuestras intenciones.

En las interacciones en parejas se pueden distinguir estrategias o formas de comportamiento en busca de un acercamiento, según haya sido el accionar, el diseño corporal, lo que para Decroux sería la actitud y el uso del espacio. Además de los cambios de ritmo que, aunque no fue abordado como tal en la sesión, se hizo presente y significativo al establecer la comunicación de los participantes.

Comentarios:

Tanto los colaboradores como el investigador están de acuerdo en que, al definir una segmentación de los órganos, esto brinda un instrumento que empuja hacia una conciencia corporal del cuerpo. La jerarquía de dichos segmentos corporales induce hacia una comunicación en donde el gesto facial y el lenguaje de las manos está suprimido y conduce hacia otro tipo de comunicación, se intuye que más universal y abstracta. Al realizar la actividad práctica se entiende que cada concepto debe ser integrado y, al hacerlo, abre un sin número de posibilidades de movimiento y combinaciones entre los segmentos o bloques y los tipos de movimiento.

Decroux (2000) menciona:

El rostro únicamente es impúdico cuando él solo revela la intimidad de nuestra persona: lo que somos. (Por eso buscamos neutralizarlo). El cuerpo tiene la facultad de trazar en el espacio grandes líneas que distraen a las de nuestra forma. Así, sustituye el dibujo que somos del que queremos ser (pág. 62).

Con respecto a las interacciones en parejas, los colaboradores comentaron que esta forma de relacionarse con el otro los obliga a observar con atención el movimiento del cuerpo

del compañero y descubrir la intención que hay detrás, así como ser claros en su propio movimiento o acción.

Además, se sintieron sorprendidos al comentar algunas de las interacciones, pues pudieron constatar que lo que pensaban al realizar sus propuestas, era entendido por el compañero y por los observadores.

Sesión 2: sábado 06 de setiembre, 2014.

Hora: 9.00 a.m. a 3.00 p.m.

Lugar: Teatro Universitario U.C.R.

Objetivos:

1. Establecer de forma práctica la jerarquía de los órganos propuesta por Étienne Decroux, dentro de esa división del cuerpo humano en segmentos, los cuales se pueden mover en diferentes tipos de movimiento y ser agrupados en bloques.
2. Introducir el concepto de uso del espacio geométrico, para descubrir cómo el cuerpo puede moverse dentro de esta guía, que consiste en líneas imaginarias que sugieren las trayectorias del movimiento del cuerpo.
3. Introducir el concepto de formas de movilidad: movimiento brusco y movimiento fundido.
4. Reconocer los tipos de movimiento: traslación, rotación, inclinación y proyección, con cada segmento o grupo de órganos del cuerpo, con el propósito de redescubrir su movilidad.
5. En las interacciones, asociar cada movimiento a un verbo que cumpla con una acción concreta después de seguir un orden propuesto: percibo, pienso y luego acciono.

6. Explorar con el movimiento, mediante su asocie con diferentes verbos que surjan de la interacción.
7. Explorar dentro de la categoría “El hombre en la sala de estar”, los cambios de proxemia entre los cuerpos, los cambios de velocidad de los movimientos, las detenciones que marcan la puntuación, los silencios o duración de las detenciones, la disposición espacial, los planos lateral y frontal. Así como la escogencia de los órganos que se mueven y el tono muscular de estos a partir de la “propiocepción”.

Lo que se pretende es descubrir cómo estos elementos influyen en la comunicación de los colaboradores al realizar las interacciones.

Actividades:

1. Exposición magistral:

Se realiza una exposición sobre la jerarquía de los órganos y los tipos de movimientos que estos pueden realizar, es decir: rotación, inclinación, proyección y traslación.

Además, se introduce el concepto del uso geométrico del espacio y cómo el cuerpo puede moverse dentro de esta guía espacial, con el propósito de crear conciencia al respecto.

Se ha propuesto en esta sesión, enfatizar el trabajo técnico acerca del reconocimiento de esta jerarquía de los órganos del cuerpo humano propuesta por Decroux, para profundizar en ella, así como de la conciencia en el uso geométrico del espacio.

Además, se plantean las formas de movilidad: “movimiento brusco” y “movimiento fundido”, que también Decroux llama “anillado”.

2. Trabajo práctico:

Inicia con un calentamiento técnico en el que se concientizan las articulaciones del cuerpo y los órganos (segmentos) cabeza, cuello, pecho, cintura y pelvis.

Se les pide a los colaboradores realizar movimientos de rotación, inclinación, proyección y traslación de manera segmentada (un órgano a la vez).

Se les guía a construir secuencias de movimiento con el siguiente orden: rotación, inclinación y proyección (triple diseño).

Se les solicita explorar las formas de movilidad de los órganos, bien sea en “movimiento fundido” (“anillado”) o “movimiento brusco”.

Se les propone mover cada segmento o construir bloques, ya sea para moverlos de modo independiente o para alinearlos en un nuevo plano y actitud.

Se les pide anillar los movimientos realizados por cada segmento o bloque. Esto con la intención de construir actitudes con el cuerpo que sigan la línea curva. Una vez construida la actitud, se les solicita trasladarla, bien sea en lateralidad, profundidad o altura o, dicho de otra forma, diseñar actitudes para luego trasladarlas de lugar. Se entiende por actitud, según Lizárraga (2014) como:

La unidad básica de movimiento que puede ser utilizada para componer otras frases o movimientos con otras intenciones dramáticas. Es el elemento compositivo del que se sirve el mimo corporal; divide la frase de movimiento, hasta llegar a su unidad más básica, la Attitude, para después volver a combinar estas unidades básicas, siguiendo un ritmo concreto y construir la frase respondiendo a una necesidad expresiva (pág. 393).

3. Exploración práctica:

Se les solicita a los colaboradores realizar un encuentro en parejas sin el uso de objetos ni reales ni imaginarios. Este encuentro se enmarca dentro de la categoría de “El hombre en la sala de estar”, pues toma en cuenta que este contexto propone, entre otras cosas, expresar las relaciones entre personas cuando el ser humano no trabaja y, por consiguiente, realiza poco esfuerzo. Se les propone un encuentro sobre el tema general del amor, para lo cual se les

brinda a los participantes una serie de indicaciones que establecen las relaciones y objetivo del encuentro.

- a. Se les propone a los participantes utilizar elementos de la gramática corporal de la mima, con la búsqueda de actitudes que se construyan a partir de líneas rectas y de líneas curvas, con una jerarquía de los órganos predeterminada, en donde el tronco tiene preponderancia.
- b. Se les solicita a los colaboradores que la comunicación entre los participantes de las interacciones se dé por medio de la lectura que hagan del movimiento del cuerpo en acción.
- c. Se propone concebir, en la interacción en parejas, los movimientos como un diálogo o conversación entre ambos cuerpos. Los cambios de proxemia, los cambios en la velocidad, las detenciones que establecen una puntuación en el movimiento, los silencios entendidos como la duración de las pausas o detenciones, la disposición espacial de los cuerpos, los cambios de plano de frontal a lateral, la elección de los órganos o bloques que se mueven y el tono muscular de esos órganos, son indicios de cada frase.

Se pretende que el movimiento sea el reflejo de cada frase o pensamiento de una conversación: “No me ignores; ¡Hola!; ¿Cómo estás?; Ya no te quiero; y, ¿Qué te pasa?”.

Las acciones están inspiradas en el conocimiento que se tiene del otro, con la consigna de relacionarse. Son dos cuerpos que se conocen, que saben cómo amar o herir al otro. Este es uno de muchos encuentros. Ya existen los prejuicios, el deseo de imponerse, proponer, ignorar al otro. De cambiar su manera de pensar, su manera de hacer las cosas, su manera de sentir.

4. Registro audiovisual:

En esta sesión no se realizó registro audiovisual.

5. Observación de videos:

Se observa el video *Die mime corporel nach Étienne Decroux*, con la participación de Corinne Soum y Ulrike Koennecke, donde se puede identificar parte de la gramática propuesta por Decroux y los conceptos que se ha visto hasta ahora (Wasson, 1987). Además, se ve fragmentos de la obra *El Gran Viaje*, del grupo Teatro del Cielo, cuyos integrantes aplican la técnica de Mimo Corporal Dramático en sus creaciones. (Peña, 2013). Es pertinente resaltar que el grupo Teatro del Cielo integra el uso de objetos y vestuario.



Figura 11. Ulrike Koennecke en “Die mime corporel nach Étienne Decroux”. El Gran Viaje de Teatro del Cielo. Tomado de: Wasson, Steven (Director), 1987; Peña, M. (Director), 2013.

Observaciones:

Al proponer el diseño de actitudes que se trasladan en el espacio, se puede notar una claridad, control y conciencia de la postura adoptada. Estas actitudes, aunque no están asociadas a un contexto específico, ya nos evocan una intención, acción o pensamiento. A pesar de no asociarlas a una idea, los colaboradores las han relacionado a un “estado de ánimo”, una intención o acción específica.

El uso geométrico del espacio delimita, clarifica y ordena la trayectoria de cada traslación o cambio de actitud, lo cual facilita una guía en el uso del espacio. “Cuando el actor busca expresarse en líneas de escrupulosa geometría, en peligro de su equilibrio, sufriendo mucho en su carne y esto dicho sin metáfora, está muy obligado de retener su emoción, de comportarse como artista; artista del dibujo” (Decroux, 2000, pág. 62).

Al proponerles a los colaboradores un orden en el accionar e interactuar con su compañero, y que se articula de la siguiente forma: percibo, pienso y luego acciono, la comunicación entre ambos se facilita.

Al interactuar en parejas, con una guía que los induce ya no solo a conocer al otro, sino a establecer relaciones (en nuestro caso no necesariamente armónicas), la idea de usar verbos asociados al movimiento se aplica con más variedad y facilidad. Aunque no se pueden definir tan fácilmente. El uso de verbos se da de una manera más intuitiva según la interacción que se propone.

Descubrimientos:

El uso de una velocidad o ritmo más lento, les permite a los colaboradores definir con mayor claridad el movimiento y la asociación de este a los verbos. Además, deja clarificar los cambios en el accionar por medio del movimiento, bien sean al interactuar un cuerpo con otro o al explorar de forma individual.

El observar el material audiovisual *Die mime corporel nach Étienne Decroux*, brinda una idea clara de la progresión que se puede hacer al explorar la gramática corporal propuesta por Decroux y que, ejecutada por Corinne Soum y Ulrike Koennecke, en esta especie de tutorial, nos permite identificar el paso de una actitud a otra.

Se puede identificar además que las secuencias de movimiento pueden tener diferentes trayectorias en un uso geométrico del espacio.

Observar el trabajo que realiza el Teatro del Cielo aclara la aplicación de los recursos del “Mimo Corporal Dramático” en una expresión más pura u otra en donde pueden ser incorporados otros elementos como objetos, vestuario, caracterización de personajes y elementos escenográficos.

Comentarios:

La idea del uso de verbos asociados al movimiento surgió a partir de la gramática corporal propuesta de Barrault y apoyada en la lectura del prefacio de Corinne Soum (Decroux, 2000), en donde al escribir sobre las diferentes categorías, evidencia su uso.

Según Soum:

La estatua móvil va a contar a través de los movimientos la aventura del pensamiento, el viaje del espíritu. Este movimiento es llamado: movimiento anillado, es el arte de la curva. Inspirado por el lenguaje poético, que frecuentemente evoca al pensamiento como un ente (cosa, animal, ruta...) y capaz de mostrarse, retractarse, contornear, invadir (Decroux, 2000, pág. 31).

Sesión 3: sábado 13 de setiembre, 2014.

Hora: 9.00 a.m. a 3.00 p.m.

Lugar: Teatro Universitario U.C.R.

Objetivos:

1. Enfatizar el reconocimiento de los tipos de movimiento: traslación, rotación, inclinación y proyección.
2. Enfatizar el reconocimiento de los tipos de movimiento con cada segmento o bloque y la jerarquía de órganos.

3. Concientizar los tipos de movimiento con los que se pueden movilizar los segmentos o bloques y las formas de movilidad (“movimiento brusco” y “movimiento fundido”), para reforzar las relaciones que se pueden establecer entre los órganos.
4. Explorar los planos frontal y lateral, para tener claro y presente el uso de estos al momento de la interacción con otro compañero.
5. Explorar, dentro de la categoría de “El hombre en la sala de estar”, cómo evidenciar las relaciones entre dos personas que se atraen.
6. Explorar en las interacciones cómo cada movimiento se asocia a una frase, una palabra o un verbo, que se deben comunicar al compañero.

Actividades:

1. Exposición magistral:

A manera de introducción al trabajo práctico, se les recuerda a los colaboradores los conceptos de jerarquía de los órganos y cómo estos se dividen en segmentos o bloques. Así también se hace la introducción sobre los tipos de movimientos que estos pueden realizar, es decir: rotación, inclinación, proyección y traslación.

Se introduce el concepto de formas de movilidad, bien sea “movimiento brusco” o “movimiento fundido”.

Se recuerda el planteamiento del uso geométrico del espacio y cómo el cuerpo puede moverse dentro de esta guía espacial.

Se enfatiza el trabajo técnico acerca del reconocimiento de la jerarquía de los órganos del cuerpo humano propuesta por Decroux, para profundizar en las formas de movilidad: “movimiento fundido” hacia la línea curva y “movimiento brusco” hacia la línea recta.

2. Trabajo práctico:

La sesión inicia con un calentamiento técnico, en el que los colaboradores concientizaron sobre las articulaciones del cuerpo.

Se induce a los colaboradores a identificar los órganos (segmentos) cabeza, cuello, pecho, cintura y pelvis. Se les solicita realizar movimientos de manera segmentada, es decir, mover cada órgano. Luego se les plantea la movilidad de los grupos de órganos, bloques, de forma autónoma, a partir de los siguientes tipos de movimiento: traslación, rotación, inclinación y proyección.

Después de verificar cierta claridad de parte de los colaboradores, sobre la jerarquía de los órganos y los tipos de movimiento, se les solicita ejecutar sus movimientos mediante la aplicación las formas de movilidad: “movimiento brusco” y luego “movimiento fundido”. Se les brindan propuestas de pequeñas secuencias de movimiento.

A continuación, se les propone:

- a. Una exploración libre e individual, en la que sean conscientes de las posibilidades de movimiento de los segmentos y bloques de su cuerpo.
- b. Que exploren las formas de movilidad (“fundido” o “brusco”) con la que deben alinear los segmentos del cuerpo y diseñar con él líneas curvas o líneas rectas, para lo cual deben cambiar de plano frontal a lateral o viceversa.
- c. Se les solicita, en parejas, realizar una exploración al mismo tiempo que son conscientes del plano frontal y lateral y de los tipos de movimiento: traslación, rotación, inclinación y proyección.

3. Exploración:

Se les solicita a los colaboradores realizar un encuentro en parejas sin el uso de objetos reales ni imaginarios. Se enmarca este encuentro dentro de la categoría “El hombre en la sala de estar”, y se les propone realizar esta exploración sobre el tema general del amor.

Se les propone a los participantes utilizar los elementos de la técnica corporal de “La mima” (Decroux, 2000) antes explorados en la sesión, tales como tipos de movimiento, formas de movilidad y planos frontal y lateral, así como el uso de una jerarquía de los órganos predeterminada. Se les plantea un tipo de comunicación que se dé por medio del movimiento del cuerpo en acción. Se propone un diálogo o conversación entre ambos, en que el uso y conciencia de los planos sea un objetivo.

Se espera que cada movimiento sea la expresión de frases de una conversación: “No me ignores; ¡Hola!; ¿Cómo estás?; ¡Ya no te quiero!; ¿Qué te pasa?”, entre otras.

Interactuar dentro de la categoría de “El hombre en la sala de estar”, en donde las acciones están inspiradas en el conocimiento que se tiene del otro, con la consigna de relacionarse.

Son dos cuerpos que se conocen, que saben cómo amar o herir al otro. Este es uno de muchos encuentros. Ya existen los prejuicios, el deseo de imponerse, de proponer o ignorar al otro y de cambiar su manera de pensar, su manera de hacer las cosas, su manera de sentir.

4. Registro audiovisual:

En esta sesión no se realizó registro audiovisual.

5. Observación de videos:

Se observaron los videos de *Le Duo Amoureux* (Decroux, 1960) e *Ils regardent autre chose* d'Étienne Decroux, de la compañía Omnibus el cual fue interpretado por Jean Asselin y Denise Boulanger (1980) (Omnibus, le corps du theater, 1980), como ejemplo de un trabajo en

parejas en donde se puede evidenciar un estilo o lenguaje particular. Se enfocó en la observación de las líneas o geometría del espacio en cada video, la fragmentación de la acción, el uso del movimiento en bloque “brusco” y “fundido”.

Observaciones:

Los colaboradores aplican el concepto de ‘movimiento anillado’ en los segmentos, pues entienden que esto les abre una serie de posibilidades de movimiento. Buscan diferentes formas de ‘anillar’ las partes cambiando el punto de partida, desde la cabeza hasta la cadera o viceversa.

Descubrimientos:

Se descubrió que la observación de videos, como herramienta para el investigador, se convierte en estímulo para los colaboradores.

El uso consciente de los planos y la idea de un espacio en donde las trayectorias (líneas) están predeterminadas por una geometría del espacio, les facilita el alinear los segmentos en una dirección definida.

La claridad y consciencia de los segmentos y de sus posibilidades de movimiento son la base para la ejecución de movimientos en forma “anillada”.

Al explorar nuevamente en parejas, se puede notar una mayor soltura y comunicación, además del uso de formas de comportamiento diferentes. Al cambiar las parejas se crearon expectativas diferentes de interacción. Además, se notan diversas intenciones al interior de los movimientos y actitudes que proponen.

Observar los videos de *Le Duo Amoureux* (Decroux, 1960) e *Ils regardent autre chose* (Omnibus, le corps du theater, 1980), permitió aclarar conceptos técnicos como el uso del

espacio hacia la línea recta, el “anillado” hacia la curva y la manera de interactuar a través del movimiento.

Comentarios:

Se percibe una mayor claridad en el trabajo práctico de los colaboradores, al reflejar a través del movimiento de sus cuerpos, las intenciones que persiguen al interactuar en parejas. Se nota una comunicación más clara en las acciones que proponen y que facilitan la comunicación.

Sesión 4: sábado 20 de setiembre, 2014.

Hora: 9.00 a.m. a 3.00 p.m.

Lugar: Teatro Universitario U.C.R.

Objetivos:

1. Enfatizar el reconocimiento de los puntos de apoyo, la línea de gravedad y su relación de dependencia en su lucha contra el peso.
2. Explorar los tipos de movimiento con el cuerpo inclinado.
3. Ejecutar pequeñas secuencias de movimiento en donde el punto de partida y de llegada tengan el cuerpo inclinado.
4. Interactuar en parejas mientras son conscientes de los puntos de apoyo.
5. Explorar con el uso de balones, cubos y bancas, otras superficies que modifican los puntos de apoyo, para concientizarlos.
6. Identificar aplicaciones de la técnica de “La mima corporal”, en los videos de fragmentos del trabajo desarrollado por el grupo Teatro del Cielo, visto en la sesión anterior.

7. Explorar a partir del concepto de compensación y de las maneras que el cuerpo busca para mantenerse en equilibrio, dentro de su línea de gravedad.

Actividades:

1. Exposición magistral:

A manera de introducción al trabajo práctico, se recuerda la segmentación y la jerarquía de los órganos, en las que el tronco tiene supremacía expresiva. Se recuerda los tipos de movimientos que los segmentos o bloques pueden realizar, es decir: rotación, inclinación, proyección y traslación.

Se refuerza el concepto de “movimiento brusco” y “movimiento fundido”. Se recuerda el uso geométrico del espacio y cómo el cuerpo puede moverse dentro de esta guía espacial para su uso.

Se enfatiza el trabajo técnico acerca del reconocimiento de los puntos de apoyo y el cuerpo inclinado.

Se introduce el concepto de compensación, entendido como la forma natural de lucha del cuerpo por mantenerse en equilibrio, al desplazar sus segmentos fuera de la línea de gravedad, entendiéndose por línea de gravedad:

[...] una línea vertical imaginaria que atraviesa el centro de gravedad. La línea de gravedad es la proyección del CDG –Centro de Gravedad- y depende de la posición del mismo, está (sic) se utiliza generalmente en la evaluación de la postura, ya que por el recorrido de la misma se encuentran distintos puntos anatómicos de referencia (Rodríguez, 2015, párr. 22).

2. Trabajo práctico:

Se les propone a los colaboradores pequeñas secuencias, en donde el punto de partida y punto de llegada sean posturas con el cuerpo inclinado.

3. Exploración:

Se les pide una exploración libre e individual en el que sean conscientes de la línea de gravedad, de la compensación que el cuerpo hace y las maneras de equilibrarlo. Se les recuerda ser conscientes de los puntos de apoyo y del uso de estos para la rotación y el equilibrio de su cuerpo.

A manera de exploración individual, se les solicita a los colaboradores usar otras superficies para concientizar y clarificar los puntos de apoyo, para lo cual se les proporciona la escogencia de una silla, un cubo, una bola de ejercicios o una banca.

Luego se les pide explorar en parejas sobre el tema del encuentro amoroso expuesto en sesiones anteriores, con la consigna de ser conscientes de los puntos de apoyo, la línea de gravedad y la compensación.

4. Registro audiovisual:

Se realiza un registro fotográfico y audiovisual de las exploraciones prácticas. (Imágenes de la 1 a la 24 y Videos del 1 al 5).

5. Observación de videos:

Además, se observó nuevamente fragmentos del grupo Teatro del Cielo, cuyos integrantes aplican la técnica del “Mimo Corporal Dramático” en sus creaciones.

Observaciones:

Se puede observar en los colaboradores (Ver Anexo 5) una conciencia de la línea de gravedad y de las compensaciones que le permite al cuerpo adoptar diferentes actitudes, es decir posturas o diseños corporales. (Figura 12).



Figura 12. Imagen 1 (Melvin Jiménez y Natalia Murillo). Imagen 4 (Yael Salazar, Fanny Vargas y Amanda Leiva). Elaboración propia.

Al redescubrir los apoyos y su uso para sostener el cuerpo y servir de puntos de equilibrio, se creó cierta dificultad que poco a poco se fue solventando. (Figura 13).



Figura 13: Imagen 5 y 6 (Melvin Jiménez exploración sobre bola de gimnasia). Elaboración propia.

Esta dificultad surge al trabajar con el cuerpo inclinado, pues pone al cuerpo del actor en la tarea de equilibrarse.

Descubrimientos:

Al usar otras superficies, como los balones de ejercicios para apoyar su cuerpo, los colaboradores se vieron en la necesidad de identificar y adaptarse a estas nuevas circunstancias. Sin embargo, el integrar superficies nuevas, que incluso tienen movilidad, propone nuevas dificultades en la búsqueda del equilibrio. El uso de los diferentes apoyos del cuerpo se clarifica al cambiar las superficies, como sucede en el caso de la banca. (Figura 14).



Figura 14. Imagen 12 (Fanny Vargas y Mauricio Sibaja. Exploración sobre banca. Imagen 13 (Melvin Jiménez y Natalia Murillo. Exploración sobre cubos). Elaboración propia

Anotaciones adicionales:

Parece pertinente resaltar que el uso de objetos, vestuario y elementos escenográficos incorporados, se hace a modo de exploración, pues esto promueve nuevas relaciones espaciales y de peso con los objetos, además de la relación que debe proponer el colaborador con el cuerpo de su compañero. Es decir, cuerpo y gravedad terrestre, cuerpo y otro cuerpo, cuerpo y otros objetos.

Comentarios:

Por un lado, se cree que el uso de sillas, banca y bolas de gimnasia ayuda al actor o la actriz a proponer otras dinámicas (entendidas estas como algo perteneciente o relativo a la fuerza cuando produce movimiento, según el Diccionario de Real Academia Española). En la medida en que la búsqueda de relaciones con estos nuevos cuerpos sea integrada a la exploración, el movimiento del cuerpo se convertirá en una acción motivada a partir de un impulso físico y mental o de la dificultad que impone el cuerpo del objeto que se utiliza.

De la exploración en pareja realizada por los colaboradores Melvin Jiménez y Amanda Leiva (Figura 15), en donde no se propuso el uso de objetos, se puede mencionar que desarrollaron una sincronía en la velocidad del movimiento y de los cambios de planos (lateral

y frontal). Además, se nota una valoración de la proxemia y de las actitudes que, en su mayoría, se basan en inclinaciones. Hay un uso consciente de los puntos de apoyo y de la línea de gravedad. El coincidir en los planos nos trasmite la idea de que ambos persiguen la misma aspiración. La música “New age” es usada como estímulo que les propone una atmósfera en la que el movimiento se realiza de forma lenta, al igual que los cambios de plano.



Figura 15: Video 1. Amanda Leiva y Melvin Jiménez. Interacciones. Elaboración propia .

En la exploración realizada por Mauricio Sibaja y Yael Salazar, se puede notar el uso de algunas escalas de movimiento en proyección y rotación, así como conciencia de los planos frontal y lateral. Además, se observa un intento por el uso de contactos y sincronía en la velocidad de sus movimientos, pero además proponen cambios bruscos de plano y acentos. Aunque la música “New age” se propuso como atmósfera, parece que no tuvo relevancia y no influyó en la interacción.



Figura 16: Video 2. Mauricio Sibaja y Yael Salazar. Interacciones. Elaboración propia.

De la segunda exploración, realizada por Yael Salazar y Mauricio Sibaja, queremos resaltar la búsqueda de contacto entre los cuerpos y la búsqueda de comunicación en la mirada del otro. Se usó de estímulo una canción “Pop romántica”, relacionada con el tema del amor, para la exploración del encuentro amoroso, pero se cree que no influyó en forma relevante.



Figura 17: Video 3. Mauricio Sibaja y Yael Salazar. Interacciones. Elaboración propia

De la segunda exploración realizada por Melvin Jiménez y Amanda Leiva, se puede mencionar que el contacto entre los cuerpos fue constante y sirvió de guía para la sincronía de los movimientos, las detenciones e impulsos. Hay un manejo coordinado de los planos frontal y lateral, así como una búsqueda en ocasiones de la mirada del otro. La música “Pop romántica” propuesta parece no adquirió mayor relevancia en el desarrollo de la interacción.



Figura 18: Video 4. Amanda Leiva y Melvin Jiménez. Interacciones. Elaboración propia.

En la tercera exploración realizada de Mauricio Sibaja y Yael Salazar, se puede observar la búsqueda intencionada de cambios de nivel (altura). El contacto de los cuerpos los

guía y sincroniza en la velocidad de los movimientos. Sin embargo, no se notan intenciones claras en el movimiento que se persigue, que se quiere. La música “Pop romántica”, en ocasiones ayudó a enfatizar acentos en el movimiento o los cambios de plano, pero no influyó considerablemente.



Figura 19: Video 5. Mauricio Sibaja y Yael Salazar. Interacciones. Elaboración propia

Anotaciones adicionales:

Así mismo, hay que aclarar que el uso de la música a lo largo de las sesiones prácticas, fue utilizado como estímulo para ayudar a la concentración de los colaboradores y no fue tomada en cuenta dentro de los objetivos de esta investigación, pues requería de conocimientos musicales; sin embargo podría ser un punto de partida para generar imágenes en el actor o la actriz, si es tomada como fuente de inspiración. En este sentido, el uso e influencia de la música o letras de canciones, en la creación de imágenes, es un objetivo que nos aleja de la investigación y requiere otro estudio, por lo que se valorará sólo como estímulo que afecta el ritmo del movimiento. Entiéndase ritmo como dinamismo, término que, según Lizárraga, Decroux inventó y que “se refiere a la combinación de trayectoria, velocidad y peso de un movimiento” (2014 pág. 396).

Por otra parte, esta fue la última sesión en la que pude contar con la colaboración de Natalia Murillo y Gabriel Romero.

Sesión 5: sábado 27 de setiembre, 2014.

Hora: 9.00 a.m. a 3.00 p.m.

Lugar: Teatro Universitario U.C.R.

Objetivos:

1. Reconocer los puntos de apoyo y la línea de gravedad del cuerpo.
2. Ejecutar pequeñas secuencias de movimiento, en las que el cuerpo cambie de posición de vertical a inclinado.
3. Ejecutar secuencias de movimiento, en las cuales los colaboradores incorporen el movimiento de los brazos como puntos fijos o producto del impulso del tronco.
4. Identificar los planos frontal y lateral al interactuar en parejas.
5. Integrar el movimiento de los brazos en las diferentes actividades.

Actividades:

1. Exposición magistral:

A manera de introducción al trabajo práctico, se les recuerda a los colaboradores la segmentación y jerarquía de los órganos del cuerpo, además de los tipos de movimientos y las formas de movilidad, ya sea con movimiento “brusco” o movimiento “fundido” (“anillado”).

Adicionalmente, se recuerda el uso geométrico del espacio y de cómo el cuerpo puede moverse dentro de esta guía espacial.

Se evoca el trabajo técnico acerca del reconocimiento de los puntos de apoyo y la línea de gravedad desarrollados en la sesión anterior.

Se propone realizar un repaso técnico de todos los conceptos vistos hasta ahora.

Se introduce la movilidad de los brazos como resultado del accionar del tronco y del uso de las manos como “puntos fijos” que marcan la trayectoria del movimiento del cuerpo.

“Punto fijo” entendido como “el aislamiento de un punto en el espacio, en el cual el objeto existe” (Farley, 2006, pág. 37) y que, según Lizárraga (2013), “[...] se trata de un punto que se mantiene fijo, sin moverse. Puede ser un punto del espacio o un punto en nuestro cuerpo: una parte de nuestro cuerpo se mantiene fija mientras otra se mueve.” (pág. 399) Ver Anexo 1. (Vocabulario de Decroux)

2. Trabajo práctico:

La sesión continúa con un calentamiento técnico en el que se concientiza el movimiento de las articulaciones del cuerpo. Luego se les solicita a los colaboradores identificar los órganos (segmentos) cabeza, cuello, pecho, cintura y pelvis; y recordar la jerarquía del tronco.

A continuación, se les propone:

- a. Realizar movimientos de manera autónoma con cada segmento o bloque. Es decir, mover cada parte de forma independiente a partir de los tipos de movimiento.
- b. Además, se les insta a realizar diferentes combinaciones entre los diferentes segmentos o bloques y tipos de movimiento.
- c. Se les brinda pequeñas secuencias, las cuales son enriquecidas con nuevas propuestas o alteraciones que las vuelven más complejas. Esta nueva condición, exige mayor memoria corporal por parte de los colaboradores.
- d. Se les propone explorar maneras de incorporar el movimiento de los brazos en las diferentes actividades.

3. Exploración:

A continuación, se les propone a los colaboradores:

- a. Explorar en parejas mientras establecen un diálogo a través del movimiento de su cuerpo y de la lectura que puedan hacer de este, el tema es libre.
 - b. Ser conscientes del plano en el que se propone el diálogo, si es frontal o lateral.
 - c. Cambiar de plano frontal a lateral durante la exploración.
 - d. Valorar los contactos dentro del diálogo corporal.
4. **Registro audiovisual:**

En esta sesión no se realizó registro audiovisual.

5. **Observación de videos:**

Se observaron fragmentos del video de Decroux, llamado *La Grammaire: designation 1/6*, para analizar y ejemplificar el uso y movimiento de los brazos. También se observó el video *Luna de Miel... Lotra de Sal*, obra del grupo Teatro del Cielo, recuperado el 21 agosto del 2010, en el cual se puede evidenciar la técnica del “Mimo Corporal Dramático” aplicada con la incorporación de vestuario y objetos reales.



Figura 20: Imagen “La Grammaire: designation 1/6”. Étienne Decroux. Tomado de: Decroux, Etienne, 1967.



Figura 21: Imagen de espectáculo: “Luna de Miel... Lotra de Sal”. Teatro del Cielo. Tomado de: Peña. M., 2010.

Observaciones:

Al pedirles a los colaboradores ser conscientes de la línea de gravedad, se facilitó la claridad que pueden tener de las actitudes que construyen, pues se entiende que la conciencia de la ubicación de la línea de gravedad sirve de guía para adquirir claridad sobre el diseño corporal propuesto.

Al incorporar el movimiento de los brazos, como resultado del impulso del tronco en las interacciones en pareja, se propone la idea de valorar los contactos físicos y de usar los verbos como guía para la ejecución de los movimientos propuestos.

Al proponer movimientos e interacciones, los brazos y manos se convierten en el punto que finaliza la acción, lo cual dirige la atención hacia dichos órganos y la intención de estos, sobre todo cuando la acción finaliza en contactos.

Descubrimientos:

Los contactos que surgen entre los cuerpos y que se producen al efectuar la exploración llamada “Encuentro amoroso”, toman preponderancia, ya que clarifican y complementan la intención del accionar de los cuerpos en movimiento. Según la Real Academia Española, se entiende por intención, “la determinación de la voluntad en orden a un fin” (2001).

Al trabajar individualmente, hay una tendencia en los colaboradores de usar las manos como creadoras de “puntos fijos”, que les ayuda a clarificar la dirección hacia la cual se trasladan.

Comentarios:

Parece pertinente retomar más adelante la idea de valorar los contactos, en el tanto sean el resultado o complemento de un movimiento o acción, independientemente de la categoría o contexto que se explore.

La idea de evidenciar los contactos podría ser aplicada a la interacción entre dos cuerpos, pero también a los objetos imaginarios con los que se decida interactuar o usar.

Resulta acertado el proponer el movimiento de los brazos puesto que, al ver el desempeño de los colaboradores, surge como una necesidad el activar dichos órganos.

Se nota una preocupación por integrar la movilidad de las extremidades superiores, al ritmo del movimiento general del cuerpo.

La observación del video de Decroux *Mime, parte 1/5*, ejemplifica el uso de puntos fijos creados con las manos y que muestran la ubicación, el volumen y el peso de los objetos imaginarios que se integran a la acción, además de la descomposición de la acción en segmentos mediante el movimiento brusco. (Publicado el 10 de julio del 2012).

El establecer puntos fijos con las manos apoyadas en el movimiento de los brazos se les facilita a los colaboradores, lo que se les atribuye al conocimiento y las prácticas adquiridos en cursos de pantomima clásica.

La observación del video del grupo Teatro del cielo, Peña (2010) da una idea de la aplicación práctica de la técnica del “Mimo Corporal Dramático” que realiza este grupo y de cómo integran otros elementos como música, utilería, vestuario y texto.

Anotaciones adicionales:

Esta fue la última sesión en la que pude contar con la colaboración de Fanny Vargas.

Sesión 6: sábado 4 de octubre, 2014.

Hora: 9.00 a.m. a 3.00 p.m.

Lugar: Teatro Universitario U.C.R.

Objetivos:

1. Ejecutar secuencias de movimiento, en las cuales incorporen el movimiento de los brazos como puntos fijos o como consecuencia del impulso del tronco.
2. Crear nuevas secuencias o combinaciones al identificar los planos frontal y lateral.
3. Integrar la movilidad de los brazos en las diferentes secuencias de movimiento.
4. Estimular la exploración del uso del cuerpo del compañero como obstáculo o soporte para el movimiento propio.

Actividades:**1. Exposición magistral:**

A manera de introducción al trabajo, se les indica a los colaboradores que el movimiento de los brazos debe ser concebido como consecuencia de la movilidad del tronco, o crear puntos fijos.

2. Trabajo práctico:

La sesión inicia con un calentamiento técnico en el que se concientiza el movimiento de las articulaciones del cuerpo.

Luego se les propone pequeñas secuencias en las que deben incorporar de diferentes maneras el movimiento de los brazos.

3. Exploración:

A continuación, se les propone:

- a. Explorar individualmente, mientras van creando diferentes combinaciones o secuencias nuevas a partir de los tipos de movimientos y la segmentación del cuerpo.
- b. Ser conscientes del plano en el que se realiza la exploración, si es frontal o lateral.
- c. Incorporar el movimiento de los brazos como consecuencia del impulso del tronco o como puntos fijos en sus exploraciones.
- d. Se les recuerda a los colaboradores que, durante las exploraciones en grupo, sean conscientes de que el espacio es compartido por otros cuerpos que no deben obviar.
- e. Se les propone la posibilidad de explorar y modificar la trayectoria de sus movimientos con el uso del cuerpo de su compañero como obstáculo o soporte, para buscar maneras de usar la presencia del cuerpo de su compañero como estímulo.
- f. Además, en parejas y a manera de espejo, se les guía por un repaso de los conceptos técnicos vistos hasta ahora.

3.1. Exploraciones espontáneas:

El colaborador Melvin Jiménez, de forma espontánea, toma una sombrilla e inicia una exploración individual con ella. La sombrilla es usada como extensión o resguardo del cuerpo e indica la dirección o línea en que se va a mover el cuerpo, es decir, es integrada al uso geométrico del espacio. El movimiento “fundido” y los cambios lentos de dirección, expresan una realidad cercana a la “categoría” de “El hombre de ensueño”.

Los colaboradores proponen explorar en grupos de tres personas, con el uso palos de madera como prolongación de los brazos. El plano que se define para la exploración es el frontal. Los movimientos evocan, sin ser totalmente explícitos, una especie de maquinaria industrial.

4. Registro audiovisual:

En esta sesión se realizó un registro fotográfico.

Observaciones:

La idea de usar objetos surge de la inquietud de los participantes al ver en video el trabajo escénico del grupo Teatro del Cielo, durante la sesión anterior.



Figura 22: Imagen de espectáculo "Luna de miel Lotra de Sal" del grupo actoral Teatro del Cielo Ecuador. Tomado de: Record Report, 2015.

Surge el uso de objetos como complemento del movimiento. Se explora con una sombrilla, que por momentos es usada como punto fijo, y otros que acompañan la dirección del movimiento del cuerpo. En este caso, el objeto sustituye el papel de los brazos y el movimiento del cuerpo en sí es a veces el resultado y otras el impulso.



Figura 23: Imagen. Melvin Jiménez. Secuencia uso de sombrilla. Elaboración propia

El objeto, en este caso la sombrilla, marca la dirección y la línea del movimiento que, a la vez, por su posición parece que resguarda el cuerpo.

También en grupos de tres se usan palos de madera en una secuencia improvisada que crea, a partir de un uso consciente de la geometría del espacio, la idea de un engranaje, en el que cada cuerpo es una pieza. La imagen es ambigua y hace pensar en máquina y hombre a la vez, cuando la velocidad y los acentos son marcados. Al realizar la exploración de manera lenta y continua (movimiento fundido), con acentuaciones suaves, se transporta hacia lo onírico, un acercamiento a la categoría de “El hombre de ensueño”. Se genera una conciencia de la presencia de los otros cuerpos y del dibujo que proponen con el movimiento.

Descubrimientos:

Se desea resaltar que en ambas exploraciones los colaboradores enfatizaron su trabajo sobre la geometría del espacio y una conciencia del cuerpo en movimiento y de su detención. Además, establecieron diversas relaciones con su entorno, con los objetos y con la presencia de otros cuerpos. El uso de la detención y el “movimiento fundido” nos propone una mezcla de las categorías de “El Hombre de Ensueño” y “Estatuaria Móvil”.



Figura 24: Imagen 28. Secuencia uso de palos (Eder Porras, Katherine Morales y Amanda Leiva).
Elaboración propia

Comentarios:

La incorporación de la movilidad de los brazos lleva a los colaboradores a la dificultad de clarificar la dirección dictada por el impulso del movimiento del tronco. Deben tomar en cuenta la fuerza de gravedad terrestre y aprovechar el impulso para dictar otras direcciones, tanto con el tronco como con los brazos, lo que establece una relación de jerarquía en donde el movimiento de los brazos está supeditado al movimiento del tronco que los impulsa.

Sesión 7: sábado 11 de octubre, 2014.

Hora: 9.00 a.m. a 3.00 p.m.

Lugar: Teatro Universitario U. C. R.

Objetivos:

1. Ejecutar secuencias de movimiento que se les propone, en las cuales se incorporen el movimiento de los brazos como puntos fijos o como consecuencia del impulso del tronco.
2. Explorar la creación de nuevas secuencias o combinaciones, al integrar el movimiento de brazos.
3. Estimular la ejecución de secuencias de movimiento, en donde se modifique el orden en la ejecución de las escalas de movimiento.
4. Explorar, a manera de espejo, para identificar en el compañero la línea y trayectoria del cuerpo en movimiento.

Actividades:

1. **Exposición magistral:**

Se aborda el concepto de escalas de movimiento, en donde cada segmento se mueve uno después del otro. Se debe realizar en forma fluida y hay que incorporar cada segmento a la vez. La escala se ejecuta al usar un solo tipo de movimiento: inclinación, proyección o

rotación. Se les propone explorar cambiando el orden de ejecución. Por ejemplo: inclinación de cabeza, cuello, pecho, cadera o inclinación de cadera, pecho, cuello, cabeza.

2. **Trabajo práctico:**

La sesión inicia con un calentamiento técnico en el que se les propone pequeñas secuencias de movimiento, a las que deben incorporar de diferentes maneras el movimiento de los brazos, según corresponda al impulso.

3. **Exploración:**

Se les pide explorar individualmente, para crear diferentes combinaciones entre tipos de movimiento y segmentación del cuerpo. Se les solicita proponer secuencias de movimiento nuevas, a las cuales deben incorporar el movimiento de los brazos, ya sea con el fin de crear puntos fijos o como consecuencia del impulso del tronco.

A continuación, se les propone:

- a. Iniciar secuencias de movimiento desde diferentes segmentos del cuerpo, para crear variaciones en las escalas de movimiento.
- b. Definir una secuencia en parejas y ejecutarla primero en plano frontal y luego en plano lateral, para identificar la línea y la trayectoria.

4. **Registro audiovisual:**

En esta sesión no se realizó registro audiovisual.

Observaciones:

El incorporar el movimiento de los brazos permite diferenciar el hecho de que estos pueden ser usados de diferentes maneras. Uno puede ser el resultado o consecuencia de un movimiento que nace del tronco, otro como creadores de puntos fijos que ayudan al esfuerzo

por trasladar el peso del cuerpo y otro el complemento de una intención de comunicar o interactuar, mediante la propuesta de contactos entre los colaboradores.

Descubrimientos:

Al finalizar la sesión se conversa con los colaboradores acerca de lo que se ha estado trabajando. Estas reflexiones revelan lo importante que ha sido contar con una formación académica en el campo de la expresión corporal y la importancia de habituarse en el uso de un lenguaje técnico específico, que facilite la comunicación de todos los involucrados en el proceso. Además, el deseo de profundizar y proponer otras posibilidades permite que el lenguaje técnico compartido sea un buen facilitador de la comunicación.

Comentarios:

Resulta pertinente enfatizar que el contar con colaboradores que, de alguna manera, están interesados y han tenido una formación en el ámbito de la expresión corporal crea un ambiente de exploración dinámico, en donde el encauzar los intereses y propuestas se vuelve una tarea con un espíritu de disfrute, en vía de tener una mayor claridad del camino de la investigación.

Sesión 8: sábado 18 de octubre, 2014.

Hora: 1.00 p.m. a 4.00 p.m.

Lugar: Teatro Universitario U.C.R.

Objetivos:

1. Ejecutar secuencias de movimiento, en las cuales el orden de las escalas de movimiento sea modificado.
2. Incentivar la creación de nuevas secuencias o combinaciones, mediante la integración en la práctica los conceptos vistos hasta ahora.

3. Estimular el diálogo a través del movimiento, mediante la ejecución de secuencias de movimiento y exploración libre.

Actividades:

1. Exposición magistral:

A manera de introducción al trabajo práctico, se les expone a los colaboradores los conceptos de escalas de movimiento, los segmentos del cuerpo, los tipos de movimiento y las formas de movilidad, como elementos para construir la “actitud”. Se insta a los colaboradores a ser conscientes de la jerarquía de los órganos y de los tipos de movimientos, es decir: rotación, inclinación, proyección y traslación. Además, se les aclara las formas de movilidad: “movimiento brusco” y “movimiento fundido”.

2. Trabajo práctico:

Se les propone a los colaboradores un calentamiento técnico, que comprende un repaso de las articulaciones del cuerpo y su movilidad.

A continuación, se les propone.

- a. Mover cada segmento o bloque de forma independiente. Ejemplo cabeza-cuello-pecho.
- b. Realizar diferentes combinaciones entre los segmentos del cuerpo, los tipos de movimiento y las formas de movilidad.
- c. Ejecutar de forma individual escalas de movimiento a partir del uso de inclinaciones, rotaciones y proyecciones.
- d. Elaborar pequeñas secuencias a partir de diferentes partes del cuerpo (pecho, cadera o cabeza) de una postura (actitud) a otra. Deben ser conscientes del recorrido que

realizan al pasar de una actitud a otra, hasta definir la trayectoria del movimiento y ser capaces de repetirlo.

3. Exploración:

Se les propone improvisar en grupos de cuatro personas, a partir del movimiento de su cuerpo como forma de comunicación, no se les definen los planos, pero sí el tamaño del espacio que deben compartir.

4. Registro audiovisual.

Se realizó registro audiovisual.



Figura 25: Secuencias Uso del espacio geométrico. Videos 6 y 7. (Mauricio Sibaja, Yael Salazar, Amanda Leiva y Natalia Salazar). Elaboración propia.

Observaciones:

Proponer una exploración libre, con el fin de encontrar nuevas combinaciones entre los segmentos del cuerpo y tipos de movimiento, dio como resultado una variedad de diseños corporales que pueden evocar acciones variadas del ser humano. Algunas acciones, sugieren los colaboradores, tienen que ver con el pensamiento contenido en ese diseño corporal, otras con la intención reflejada en el movimiento y otras con una emoción.

Al proponer la utilización de música “New Age” como estímulo, se observó que ésta ayudó a la concentración y afectó la velocidad de los movimientos. (Ver Anexo 5).

Descubrimientos:

En las interacciones en grupo, al no definir los planos, ni el tema, la comunicación tuvo muchas dificultades, sin embargo, se nota un esfuerzo por establecer un diálogo. Los movimientos propuestos por los colaboradores denotan varias estrategias o intentos por interactuar para tratar de alcanzar alguna claridad. Se le atribuye las dificultades observadas a la no definición de los planos y la ubicación de los cuerpos en el espacio. No se creó una sincronía técnica en velocidad, acentuación y uso de los planos, lo que dificultó la fabricación de ideas en grupo.

Comentarios:

Debido a las dificultades en la exploración en grupo, nos parece pertinente abordar pronto las categorías, que podrían enmarcar estas acciones dentro de realidades más claras.

Anotaciones adicionales:

Esta fue la última sesión en la que pude contar con la colaboración de Natalia Salazar.

Sesión 9: sábado 1 de noviembre, 2014.

Hora: 9.00 a.m. a 3.00 p.m.

Lugar: Teatro Universitario U.C.R.

Objetivos:

1. Clarificar en pequeñas secuencias de movimiento los planos frontal y lateral, así como los tipos de movimiento y formas de movilidad: “movimiento brusco” y “movimiento fundido”.
2. Incentivar la interacción de los cuerpos a través del movimiento de su cuerpo, con una idea y disposición espacial definida, la cual se denominará “la fila”, en la que los colaboradores se sitúan uno detrás del otro.

3. Estimular la creación de nuevos diálogos a través del movimiento, mediante la exploración libre, al integrar los conceptos vistos hasta ahora.
4. Explorar en grupo bajo la consigna de averiguar, indagar u observar, a través del movimiento.
5. Se les pide a los colaboradores una reflexión individual, por escrito, del proceso que han desarrollado hasta ahora. (Ver Anexo 2)

Actividades:

1. Exposición magistral:

A manera de introducción al trabajo práctico sobre los conceptos a desarrollar en esta sesión, se insta a los colaboradores a ser conscientes de los planos frontal y lateral.

2. Trabajo práctico:

Se les propone a los colaboradores efectuar un calentamiento técnico y concientizar sobre la movilidad de las articulaciones del cuerpo, así como los tipos de movimiento y la jerarquía de los órganos.

El calentamiento inicia con un recorrido por las articulaciones del cuerpo, luego por identificar la segmentación de los órganos y su jerarquía y, finalmente, ejecutar los tipos de movimiento que permiten la movilidad de los segmentos o bloques.

Se les proponen pequeñas secuencias de movimiento en planos: frontal y lateral, en las que se hacen combinaciones entre los tipos de movimiento y la segmentación de los órganos.

3. Exploración:

Se les solicita a los colaboradores interactuar, pero dentro de un mismo plano, en este caso el plano frontal y sobre el supuesto de que están en una fila que no avanza y no se sabe

por qué. Se les plantea una serie de estímulos que tienen que ver con elementos técnicos y la circunstancia en la que ocurre la interacción.

Estímulos:

- a. Se les propone moverse para averiguar, indagar y observar qué ocurre delante de la fila.
- b. El espacio es reducido y los cuerpos deben estar conscientes, en todo momento, de la presencia de los otros cuerpos y su accionar.
- c. Se trata de tener una disposición (ubicación) clara en el espacio, que determina y restringe el movimiento del otro.
- d. Deben ser conscientes del plano y la geometría del espacio en que se mueven.

4. **Registro audiovisual:**

En esta sesión no se realizó registro audiovisual.

Observaciones:

Realizar el ejercicio de la fila, al proponer una disposición espacial uno detrás del otro e integrar una geometría del espacio predeterminada, crea las condiciones para que surja un grado de comunicación, en el que los participantes, accionan y reaccionan coordinadamente.

Al proponer el uso de los verbos averiguar, indagar u observar, dicha acción se convierte en el fin último. Se observa una gran variación de propuestas formales, dentro de las cuales se pueden distinguir, progresivamente, grados de mayor o menor impaciencia, de timidez, de determinación, de curiosidad, de enojo, al ser los otros cuerpos obstáculos que le impiden su cometido, por lo que es observable una progresión de la emoción.

Surgen emociones a partir de los lineamientos establecidos, los ritmos y diseños corporales son producto de la misma interacción. Hay, sin embargo, una tendencia a evidenciar estas emociones, de forma inconsciente, con el rostro.

Descubrimientos:

Según las reflexiones de los colaboradores acerca del proceso desarrollado hasta hoy (anexo 2), parece pertinente mencionar que esta primera etapa es entendida por los colaboradores como una fase de entrenamiento, como la búsqueda de un lenguaje para ponerlo a prueba. Algunos coinciden en que las exploraciones, la acción es impulsada por un pensamiento, una historia, una intención (o todas las anteriores); reflexión que expone las dos realidades, la física y la mental, aunque es ésta última el impulso, entendido como sinónimo de acción.

Asocian el movimiento de los órganos a emociones que son producto de pensamientos. Hay conciencia de un uso geométrico del espacio. El pensamiento es entendido como línea de pensamiento que justifica la acción, impulsa el movimiento y es capaz de llenarlos de contenido. Entienden el movimiento como una proyección del pensamiento y que toma una forma concreta gracias a la cualidad con que se ejecuta.

Sugieren que los cuerpos en movimiento deben lograr una lectura de parte de quien lo observa. También hacen referencia a la idea del uso de verbos como estímulo, que ayuda a la definición del movimiento en acción. Además, identifican, gracias al sentido de “propiocepción” propuesto por Balaskas (1984, pág. 13), el tono muscular, equilibrio y el esfuerzo del cuerpo, la velocidad y dirección del movimiento, dentro de un uso geométrico del espacio y recalcan la geometría del espacio y los planos como herramientas técnicas que deben ser valoradas por la mirada externa.

Por su parte, el pensamiento surge como una necesidad que resuelve la pregunta ¿Por qué nos movemos? La memoria la conciben como aquella capaz de memorizar sensaciones.

Expresan que la técnica corporal de “La Mima”, que se va explorando hasta el momento, ayuda a una conciencia corporal y espacial.

Cabe resaltar que la colaboradora Katherine Morales formula un esquema conceptual y recuerda la frase “la memoria es el artista”, la cual entiende como la que hace recepción de la información, la analiza y la comprende. El actor o la actriz, identifica la colaboradora, es estimulado por pensamientos, pero también por imágenes visuales, auditivas y táctiles. Otros estímulos que identifica son la palabra, el verbo y las frases.

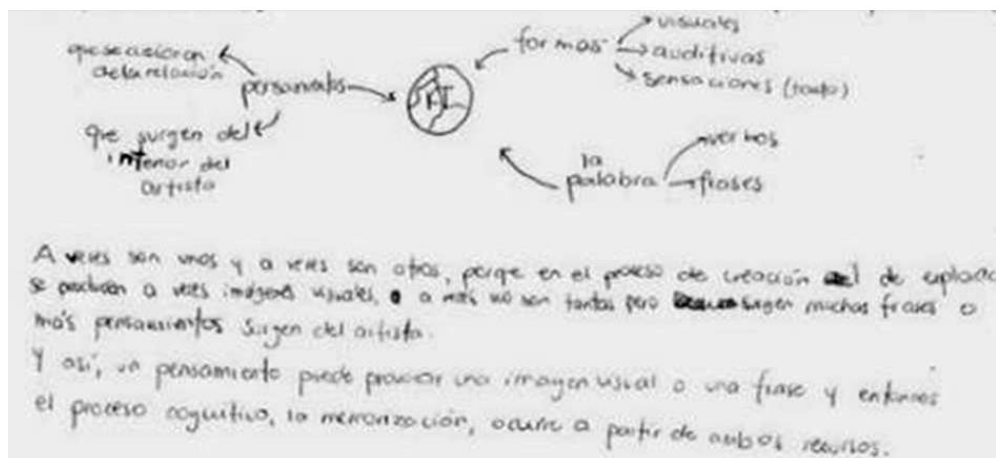


Figura 26: Esquema conceptual Katherine Morales. Ver Anexo 2, 9.2.1

Comentarios:

Al proponerles a los colaboradores una disposición espacial y al tomar en cuenta el uso geométrico del espacio, se denota mayor claridad en las intenciones e impulsos de cada acción propuesta.

Anotaciones adicionales:

Parece pertinente explorar nuevas relaciones del cuerpo con su entorno, a partir de secuencias de movimiento predeterminadas, las cuales se denominarán “arquitectónicas”, entendidas estas como secuencias de movimiento eminentemente técnicas.

Sesión 10: sábado 8 de noviembre, 2014.

Hora: 10.00 a.m. a 12.00 p.m.

Lugar: Teatro Universitario U.C.R.

Objetivos:

1. Definir pequeñas secuencias de movimiento y establecer los planos frontal y lateral, así como los tipos de movimiento y las maneras de ejecución.
2. Establecer una secuencia de movimiento eminentemente técnica, para explorar a partir de ella.
3. Indagar qué estrategias usan los colaboradores para memorizar y ejecutar la secuencia de movimiento “arquitectónica”.

Actividades:

1. Exposición magistral:

A manera de introducción al trabajo práctico, se expone que el propósito de la sesión será establecer una secuencia de movimiento eminentemente técnica, en donde las trayectorias y formas de movilidad estén predeterminadas y que sirva de punto de partida para otras exploraciones la cual se denominará “secuencia arquitectónica”. El concepto tiene como referente la explicación dada por Lizárraga (2013) sobre movimiento arquitectónico:

[...] se trata de crear líneas en el espacio dictadas por decisiones externas, es decir, coreografías. Este sería el caso de la danza clásica: el movimiento no surge del bailarín sino que se impone desde fuera, marcado por la coreografía. El bailarín hace suyo un movimiento extraño. Pasa lo mismo cuando un mimo aprende piezas de repertorio ya creadas: aprende una serie de movimientos con una dirección

espacial concreta, y después de asimilarlos tiene que llenarlos de expresividad y de vida. (pág. 85)

2. Trabajo práctico:

Se les propone a los colaboradores efectuar un calentamiento técnico concientizar la geometría del espacio, así como los tipos de movimiento y la jerarquía de los órganos del cuerpo.

El calentamiento inicia con un recorrido por las articulaciones del cuerpo. Luego se les solicita a los colaboradores identificar la segmentación de los órganos y su jerarquía. Se les propone a los colaboradores hacer un repaso de los tipos de movimiento (traslación, rotación, inclinación y proyección), que permiten la movilidad de los órganos.

Seguidamente se solicita memorizar, de forma individual, una secuencia arquitectónica de movimiento (figura 27), que con algunas variantes se reitera en tres ocasiones.



Figura 27. Imagen 31. Secuencia arquitectónica (Katherine Morales y Amanda Leiva) Elaboración propia.

3. Exploración:

Al usar la secuencia arquitectónica, se define el espacio como el lugar de trabajo de una costurera, con planos y trayectorias (traslaciones) dentro de un espacio definido.

Se les propone definir el espacio en el que se mueven, los objetos con los que cuentan y, sobre todo, justificar sus movimientos en el quehacer de una costurera, secuencia que se

trabaja técnicamente dentro de la categoría de “El hombre del deporte”. Esta propuesta está inspirada en un segmento del video *A tribute to Étienne Decroux* (1:04 a 1:14) presentado por Movement Theatre International, en la versión de la pieza *La lavandera*, del grupo Le theatre de l’Ange fou (Wasson & Soum, s.f.)

4. **Registro audiovisual:**

Se realiza un registro audiovisual de la secuencia arquitectónica. (Video 8)

5. **Análisis grupal de la sesión:**

Al final de la sesión, se realizó una reflexión acerca de cómo registran y memorizan una secuencia arquitectónica en primer término y luego una asociada a un contexto, en este caso “El hombre del deporte”, más específicamente en la recreación de un oficio de la costurera. Se les pide a los colaboradores describir el registro y forma de memorizar la secuencia de movimiento, ya definida como “arquitectónica”. (Ver Anexo 5).

Observaciones:

Según lo descrito por los colaboradores, algunos de ellos, a la hora de ponerles como tarea el memorizar una secuencia de movimiento, han recurrido al uso de varios tipos de imágenes visuales; otros han producido sonidos que marcan las detenciones o cambios de dirección del movimiento, en la secuencia; otros han asociado el movimiento a sensaciones; y, otros se han apegado más a conceptos que describen la actitud inicial, o la trayectoria, o tipo de movimiento, o posición del cuerpo y puntos de apoyo.

Comentarios:

Para este ejercicio se contó con la colaboración de dos personas y se pensó en integrar al resto del grupo mediante el uso la misma secuencia y el uso geométrico del espacio, pero con la propuesta de oficios diferentes.

Reflexiones:

Para Decroux mimar, según la interpretación hecha, no es sinónimo de copiar, sino todo lo contrario. Para él, mimar constituye un proceso de observación, recreación y ejecución de una idea, la cual puede estar fundamentada en una acción física concreta, ya sea un oficio o deporte, un recuerdo, un sueño o un pensamiento. Esta acción física, a su vez, debe tener un lenguaje y un énfasis claro de lo que se quiere que el espectador perciba.

Al proponerse “La mima corporal”, como tarea, evidenciar las realidades ocultas, se descubre que se encauza la atención del trabajo del actor o la actriz hacia aspectos del movimiento humano que se pasó por alto. Al tomar como inspiración un oficio, Decroux nos propone observar en principio el movimiento y la serie de acciones que realiza la persona; luego seleccionar y reconstruir la secuencia de acciones dentro de un lenguaje eminentemente corporal; y, finalmente, definir un nuevo orden de las acciones bajo el principio de condensación del espacio y el tiempo.

Al privar al actor o la actriz de la palabra, el vestuario, la escenografía, los objetos e incluso los gestos faciales, Decroux insta a comunicar las ideas, acciones y pensamientos, a través del movimiento del cuerpo en acción. Le sugiere al actor establecer un canal de comunicación, un modelo en donde la postura, el diseño corporal, el movimiento y el uso condensado del tiempo y espacio, son la clave para su cometido. Busca comunicar lo oculto, lo invisible, aquello que se ha dejado de ver.

Con esta propuesta de la costurera, se pretende no solo mimar una acción, sino, descubrir un proceso que permita establecer un primer esbozo de modelo de creación de imágenes corporales. Indagar y descubrir, en primer término, cómo usan los colaboradores la memoria en cada una de las etapas de esta creación puede constituirse en un pilar fundamental

del modelo. Decroux afirma que la memoria es el artista, es decir, que el uso adecuado de ella, es la primera acción del actor en su quehacer.

“La memoria es el artista en primer término, dice Decroux, ya que no se conforma con almacenar las imágenes, sino que fabrica combinaciones”, según Soum (Decroux, 2000, pág. 32).

Descubrimientos:

A partir de la descripción que hacen las colaboradoras Katherine Morales y Amanda Leiva (Ver Anexo 3) de cómo memorizar la secuencia arquitectónica, se puede descubrir que los actores recurren a dos tipos de imagen:

1. Imágenes visuales:

Se apoyan en imágenes visuales de la propiocepción de su cuerpo en movimiento.

Recurren a imágenes guardadas en su memoria, como recuerdos que asocian al peso y trayectoria de su cuerpo en movimiento. Ejemplo: El peso de una pluma, un diente de león al ser soplado o el crecimiento de un tallo.

Gráficas tales como dibujos y flechas asociadas a la dirección del movimiento y a su cualidad.

2. Imágenes auditivas:

Los colaboradores producen sonidos con su voz, que les ayudan a definir y memorizar el tiempo de las trayectorias de movimiento y su puntuación (detenciones).

Además, otro recurso es el uso de palabras claves asociadas a la postura, a la forma de movilidad, al plano espacial o al tipo de movimiento. Por ejemplo, “traslado”, “anillado frente”, “vertical”, “quiebro”, “subo”, palabras que convertidas en verbos, se acercan a la

gramática mencionada por Barrault (Virchez, 2013, pág.108) en donde sujeto, verbo y complemento, son traducidos como “actitud”, movimiento e indicación.

Sesión 11: lunes 15 de diciembre, 2014.

Hora: 10.00 a.m. a 12.00 md.

Lugar: Teatro Universitario U.C.R.

Objetivos:

1. Explorar, a partir de una secuencia de movimiento, los conceptos técnicos vistos hasta ahora.
2. Indagar en la forma en que los colaboradores memorizan las secuencias arquitectónicas de movimiento que se proponen.
3. Investigar a qué tipo de imágenes recurren los colaboradores para memorizar las diferentes secuencias de movimiento.

Actividades:

1. Exposición magistral:

A manera de introducción al trabajo práctico, se expone que el propósito de la sesión será definir una secuencia de movimiento eminentemente técnica, para luego adicionarle acciones propias de un oficio.

2. Trabajo práctico:

Se les propone a los colaboradores efectuar un calentamiento técnico y concientizar los tipos de movimiento: rotación, inclinación, proyección y traslación.

El calentamiento inicia con un recorrido por las articulaciones del cuerpo, luego por identificar los segmentos del cuerpo que conforman su estructura y los tipos de movimiento que permiten su movilidad.

3. Exploración

Se retoma con ayuda de las anotaciones hechas por los colaboradores en forma individual, una secuencia de movimientos que se les propone en la última sesión y que se ha llamado “arquitectónica”. Se trata de definirla en detalle y que quede clara para todos los participantes.

4. Registro audiovisual.

En esta sesión no se realizó registro audiovisual.

Observaciones:

Las anotaciones hechas por los colaboradores son, sin lugar a duda, un instrumento poco efectivo para cumplir la tarea propuesta, pues no registra en detalle la secuencia arquitectónica, por lo que los colaboradores ven la necesidad de apoyarse en el registro audiovisual de la secuencia, para clarificarse el orden y la ejecución de los movimientos que la constituyen.

Descubrimientos:

A partir de la descripción que hacen los colaboradores Melvin Jiménez y Mauricio Sibaja (Ver Anexo 4), de cómo ellos memorizan la secuencia arquitectónica, se puede descubrir que ambos recurren a un lenguaje meramente técnico, que describe la posición de su cuerpo, la dirección en la que deben moverse, el tipo de movimiento y las formas de movilidad. Se apoyan en imágenes visuales de la propiocepción de su cuerpo en movimiento, durante la ejecución de la secuencia.

Se puede notar que ambos colaboradores también usan palabras claves asociadas a la postura, a la forma de movilidad, al plano espacial o al tipo de movimiento. Por ejemplo:

“traslado vertical a la derecha”, “regreso giro anillado”, “rotación hacia el plano lateral (en bloque)”, “rotación frontal (anillado desde la cabeza)”, “rotación frontal en bloque (brusco)”.

Los colaboradores Eder Porras y Yael Salazar hicieron entrega de la descripción de la secuencia arquitectónica, en fechas posteriores. En el caso del colaborador Eder Porras, coincide con los otros colaboradores en el uso de un lenguaje eminentemente técnico, con frases como “traslado de peso”, “inclinación diagonal”, “luego girar (rotar)”, “bloques desde la cabeza”, entre otras. Estas frases describen la posición de su cuerpo, la dirección en la que debe moverse, el tipo de movimiento y las formas de movilidad. Se apoyan en imágenes visuales de la propiocepción de su cuerpo, con dibujos que ilustran las actitudes y flechas que indican la trayectoria del movimiento durante la ejecución de la secuencia.

La colaboradora Yael Salazar, por su parte, recurre más a palabras claves asociadas a un lenguaje técnico, como: “traslado de peso”, “inclinación”, “rotación”, “cabeza-torso-cadera”, “anillada”, entre otras, que describen los tipos de movimiento, la segmentación de los órganos y los tipos de movilidad que propone la secuencia arquitectónica.

Comentarios:

Es interesante observar cómo los colaboradores recurren indiscriminadamente a imágenes visuales y auditivas a las cuales pueden asociar una secuencia de movimiento técnico que no tiene un contexto que la enmarque.

Sesión 12: martes 16 de diciembre, 2014.

Hora: 9.00 a.m. a 1.00 pm.

Lugar: Teatro Universitario U.C.R.

Objetivos:

1. Repasar y aclarar, en el calentamiento técnico, los conceptos técnicos vistos hasta ahora.
2. Concientizar el uso de los planos en la ejecución de secuencias de movimiento arquitectónicas, o en las interacciones libres (improvisaciones).
3. Registrar de manera audiovisual las exploraciones (situaciones de juego) propuestas hasta ahora, con la aplicación parcial de la técnica de “La mima corporal”.

Actividades:

1. Exposición magistral:

A manera de introducción al trabajo práctico, se expone que el propósito de la sesión será retomar las exploraciones realizadas durante esta primera etapa, para hacer un registro audiovisual de los ejercicios.

2. Trabajo práctico:

La sesión inicia con un calentamiento técnico y la concientización sobre los tipos de movimiento: rotación, inclinación, proyección y traslación, de cada uno de los segmentos del cuerpo.

3. Exploración.

Se les solicita interactuar en parejas, pero con la restricción de usar un mismo plano, bien sea frontal o lateral.

4. Registro audiovisual.

Se filma la secuencia arquitectónica para tener un registro de ella, ya que será utilizada en la siguiente etapa.

Se procede luego a filmar varias exploraciones planteadas anteriormente, para tener un registro y analizar su ejecución espontánea.

- a. Secuencia arquitectónica. (Video 9)
- b. Interacción en pareja en la banca 1. (Video 10)
- c. Interacción en pareja en la banca 2. (Video 11)
- d. Improvisación individual con el paraguas. (Video 12)
- e. Improvisación en tríos con bastones 1. (Video 13)
- f. Improvisación en tríos con bastones 2. (Video 14)
- g. Improvisación en tríos con bastones 3. (Video 15)
- h. Improvisación en trío “La fila”. (Video 16)

Anotaciones adicionales:

A esta sesión fueron invitadas la Dra. Maritza Toruño y la Dra. Erika Rojas, tutora y lectora de este proyecto, respectivamente.

Observaciones:

Gracias a la observación de los videos, se puede constatar el nivel técnico que han adquirido los colaboradores a lo largo de esta primera etapa, lo cual resulta satisfactorio, pues han adquirido claridad en los diferentes conceptos abordados hasta ahora.

Comentarios:

- a. **Secuencia de movimiento arquitectónica.** Video 9. (Ver anexo 5).

Es un estudio que surge de la idea de un espacio restringido en el que el actor o la actriz se debe mover en su “esfera”. “El actor debe cambiar su estatua dentro de su esfera transparente de vidrio tanto como el cielo cambia de forma y color”. (Decroux, 2000, pág. 104)

Gracias a esta imagen, se ha definido una secuencia de movimiento y un uso geométrico del espacio. Dicha secuencia pretende crear conciencia de los puntos de apoyo y

de que el colaborador tenga claridad de los planos, los tipos de movimiento, la ejecución de escalas de movimiento y la movilidad de los brazos.

La música “New Age”, usada como estímulo, afecta la velocidad de los movimientos, así como sus detenciones.



Figura 28. Secuencia de movimiento arquitectónica. Video 9. Elaboración propia.

b. Interacción en pareja en la banca. Video 10 (Ver anexo 5).

Es una exploración que tiene como objetivo crear conciencia de los colaboradores, sobre la proximidad de los cuerpos, el uso de los planos y el valor de los contactos. En ella se propone una banca como punto de apoyo, sin embargo, en ocasiones parece un impedimento en el uso adecuado del espacio geométrico. Se considera que la banca se integra y completa la imagen cuando existe un contacto físico con el apoyo de las manos. La música utilizada como estímulo, para influir en el ritmo de los movimientos, corresponde al género “Pop romántico en español” y es asociada a la exploración del encuentro amoroso, sin embargo no parece influir en la interacción de los colaboradores, ni en la velocidad de los movimientos.



Figura 29. Interacción en parejas en la banca. Elaboración propia.

c. Interacción en pareja en la banca. Video 11. (Ver anexo 5).

Es una exploración cuya fuente de inspiración es el “El dúo amoroso” y que, al incorporar una banca sin un valor subjetivo propuesto, no es más que una superficie. Sin embargo, en ocasiones es valorada como lo que es, una banca y se convierte en un elemento que los lleva espacialmente a definir los planos: frontal y lateral. Se nota en los colaboradores un esfuerzo por usar el espacio de forma geométrica. Las imágenes creadas toman significado cuando se establece una relación entre los cuerpos y la banca. Los colaboradores le dan a veces importancia a la detención y otras al movimiento en sí. La letra de la canción asociada a la exploración del encuentro amoroso, no parece influir en la interacción de los colaboradores.

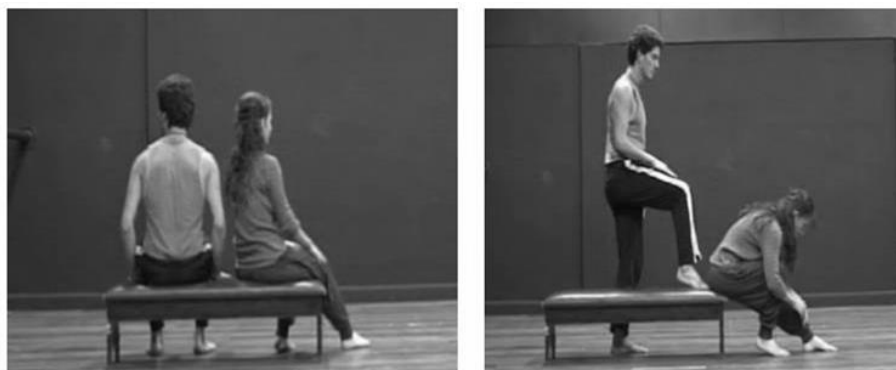


Figura 30. Interacción en pareja en la banca. Elaboración propia.

d. Improvisación individual con el paraguas. Video 12. (Ver anexo 5).

Se nota en el colaborador una conciencia en el uso del espacio geométrico. Al mismo tiempo, de la puntuación en donde se genera el pensamiento y de los diferentes tipos de movimiento. La música “New Age”, usada como estímulo, afecta la velocidad de los movimientos.

El objeto es valorado por su peso, su forma y su significado, es decir el “contrapeso moral”. Así, tiene un peso objetivo y subjetivo que cambia según la relación que, con él, el colaborador establezca. Además, hay en su ejecución una impresión con respecto al tiempo, es como si transcurriera más lento y se detiene para mostrar la imagen dibujada y que al detenerse se convierte en imagen esculpida.

El movimiento continuo y lento trasporta a un lugar de ensueño, donde el tiempo transcurre lánguido y, al detenerse, se detiene el tiempo y muestra su realidad física, una manifestación que mezcla características de las categorías de “Estatuaría Móvil” y de “El hombre de ensueño’.



Figura 31. Improvisación individual con el paraguas. Elaboración propia.

e. Improvisación en tríos con bastones. Video 13 (Ver anexo 5)

Se observa en los colaboradores una preocupación por establecer una relación con los otros cuerpos, a partir de su ubicación en el espacio, además de someter el movimiento de sus

cuerpos y de los objetos a un uso geométrico del mismo. Sin embargo, el objeto utilizado como estímulo es valorado por su forma, pero no así por su peso, ni objetivo ni subjetivo, sino que algunas veces es integrado a la dirección en que el movimiento es realizado. La música “New Age”, usada como estímulo, afecta la velocidad y los induce a un movimiento continuo, en el que las actitudes no son evidenciadas.



Figura 32. Improvisación en tríos con bastones. Video 13. Elaboración propia.

f. Improvisación en tríos con bastones. Video 14. (Ver Anexo 5).

En esta exploración, los colaboradores utilizan inicialmente el estímulo de los bastones como punto fijo, luego cambian su función y, en ocasiones, intentan darle un nuevo valor subjetivo, pero sin cambiar el peso objetivo del objeto y establecer relaciones con él de forma individual, obviando la presencia de los otros cuerpos. La música “New Age”, usada como estímulo afecta la velocidad de los movimientos.



Figura 33. Improvisación en tríos con bastones. Video 14. Elaboración propia.

g. Improvisación en tríos con bastones. Video 15. (Ver Anexo 5).

En primera instancia, se percibe en los colaboradores la necesidad de evidenciar el peso subjetivo del objeto, pues para cada cual es diferente. El uso geométrico del espacio es dictado por la posición y el movimiento del objeto. Luego el uso del objeto crea una relación entre los cuerpos, pues los colaboradores proponen el contacto a través de él. La música “New Age”, usada como estímulo, los conduce hacia el uso de una velocidad lenta y acentuación suave, que los llevan a proponer actitudes a partir de las detenciones del movimiento.



Figura 34. Video 15. Improvisación en tríos con bastones (Melvin Jiménez, Eder Porras y Mauricio Sibaja).
Elaboración propia.

h. Improvisación en trío “La fila”. Video 16. (Ver Anexo 5).

Los colaboradores, en primer lugar, se proponen realizar un ocultamiento del peso, para lo cual establecen una relación con la gravedad, en donde esta no afecta su cuerpo pues se observa una liviandad en sus cuerpos en movimiento. Los tres tienen conciencia de su ubicación y la de sus compañeros en el espacio. Una ubicación que fue predeterminada y que presupone dificultades diferentes en la consecución de su propósito, que es observar el horizonte. Los tres colaboradores se limitan al uso de dos planos, en este caso el frontal y lateral, en donde mirar hacia el plano frontal es el principal objetivo y el plano lateral se percibe como una nueva posibilidad, como un paréntesis en su acción. Hay un uso de los tipos

de movimiento, que responde al objetivo que persiguen. Los colaboradores establecen relaciones con los otros cuerpos, los cuales son un obstáculo para mirar. La música “New Age”, usada como estímulo, los induce al uso de una velocidad lenta y acentuación (puntuación) suave. Se nota en primera instancia la búsqueda de una sincronía en la velocidad, en donde los cuerpos son “la sombra” del otro o se mueven en oposición, en canon o en ocasiones complementan la imagen al detenerse. En ese sentido, hay una conciencia de la posición en el espacio y de la construcción de la imagen grupal, así como del uso geométrico del espacio. Se distingue una conciencia de la edificación de la imagen corporal (actitudes), dentro de la línea curva o recta y se propone un contraste o similitud entre ambas. Se observa claridad en el uso de la segmentación de los órganos, ya sea en bloques o en el movimiento de uno de ellos. La exploración evoluciona hacia una búsqueda de relación con los otros cuerpos a partir de la mirada, pero sin afectar al otro más allá de establecer su presencia.



Figura 35. Video 16. Improvisación en trío La fila (Melvin Jiménez, Eder Porras y Mauricio Sibaja). Elaboración propia.

Descubrimientos:

Se puede considerar que los elementos técnicos tomados en cuenta por los colaboradores en estas dos exploraciones son un hallazgo de los conceptos que podrían formar parte de la estructura del modelo de creación de imágenes corporales para el actor o la actriz.

Cierre de la primera etapa:

Esta primera etapa ha permitido adentrarse en el conocimiento de la manera en que Étienne Decroux propone concebir la preparación técnica de un actor o la actriz, que tiene como único recurso su cuerpo y el movimiento que este realiza.

Según Soum (Decroux, 2000, pág. 29) “La mima de Étienne Decroux no mima solamente lo que se ve a simple vista, sino las realidades ocultas de las acciones, las raíces, los efectos internos, las consecuencias”.

Al proponerse explorar diferentes aspectos como la conciencia corporal y el manejo del cuerpo, el movimiento dentro de un espacio geométrico y las características concernientes a las diferentes categorías de juego, según los principios técnico-filosóficos de “La mima corporal”, no se puede dejar de pensar en el enfoque pedagógico que se oculta y vislumbra a la vez.

Decroux propone no solo establecer el lenguaje del movimiento corporal, como el sustento para el trabajo del actor o la actriz, sino además nos establece categorías de juego, asociadas a diferentes aspectos que influyen el movimiento.

Las categorías invitan a enfatizar bien sea el esfuerzo físico, el pensar, el desafiar las leyes físicas y el resaltar las relaciones que, a través del movimiento, se puede establecer con otros cuerpos.

Gracias a las diferentes actividades teórico- prácticas que hasta ahora se ha realizado en esta primera etapa, con los colaboradores, la consigna ha sido comprender los principios y conceptos que se van adicionando en cada sesión o en cada nueva actividad que se propone.

Esta condición nos obliga, naturalmente, a establecer un orden en las actividades, conceptos y pequeños procesos desarrollados por los colaboradores en cada sesión, lo que da como resultado una propuesta pedagógica influenciada por la necesidad de comprender un

lenguaje que se articula por el conocimiento del cuerpo, del espacio y del movimiento, como unidades inseparables y que forman parte de una gramática amplia y compleja.

Una gramática que se podría considerar “abierta”, ya que se permite ser enriquecida de nuevas variantes, como en este caso, la exploración con objetos reales, los cuales deben ser incluidos dentro de un lenguaje corporal, ya no como utensilios, sino como generadores, acompañantes o complementos del cuerpo en movimiento. En síntesis, una gramática que aunque está regida por la búsqueda de una pureza estilística, permite adherirle otros componentes en vez de traicionarla y que se enriquece con ella, dado el ejemplo de la agrupación Teatro del Cielo y la inquietud de los colaboradores, que utilizan el recurso en algunas de nuestras sesiones.

En algunas de las actividades de preparación técnica, el uso de la música fue propuesta como un estímulo para ayudar a la concentración de los colaboradores. Sin embargo, también en ocasiones se constituyó en una atmósfera que marcó la velocidad y en otras, su ritmo guió las detenciones. En algunas exploraciones, la letra de las canciones asociadas al tema del amor pretendió transmitirles ideas o pensamientos a los colaboradores.

Con esta propuesta de “La costurera”, se pretende no solo mimar una acción, sino descubrir un proceso que permita establecer un primer esbozo de modelo de creación de imágenes corporales. Indagar y descubrir, en primer término, cómo usan los colaboradores la memoria en cada una de las etapas de esta creación, puede constituirse en un pilar fundamental de este modelo. Decroux afirma que la memoria es el artista, es decir, que el uso adecuado de ella, es la primera acción del actor en su quehacer. “La memoria es el artista en primer término, dice Decroux, ya que no se conforma con almacenar las imágenes, sino que fabrica combinaciones”, según Soum (Decroux, 2000, pág. 32).

Para Decroux mimar, según esta interpretación, no es sinónimo de copiar, sino todo lo contrario. Mimar constituye un proceso de observación, recreación y ejecución de una idea. Esta idea puede estar fundamentada en una acción física concreta, bien sea un oficio o deporte, un recuerdo, un sueño o un pensamiento.

4.1.2. Inicio de sesiones prácticas etapa 2.

En esta etapa se pretende continuar con la preparación práctica de los colaboradores y reiterar la aplicación de elementos técnicos explorados hasta ahora. Además, se piensa abordar de forma progresiva los siguientes conceptos: lucha contra el peso, escalas de movimiento, triple diseño, puntos de apoyo, movilidad de los brazos, impulso y establecimiento de relaciones con el entorno. A partir de secuencias de movimiento individual, se realizará interacciones en donde se pondrán en práctica los elementos técnicos antes mencionados, con la intención de crear diálogos por medio del movimiento.

Además, en esta segunda etapa se pretende trabajar elementos provenientes de las categorías, que se pueden identificar de la siguiente manera:

De “El hombre del deporte” parece pertinente inducir al actor o la actriz a la observación y ejecución de secuencias de movimiento, desde un punto de vista eminentemente técnico, en donde los conceptos segmentación de los órganos, formas de movilidad, tipos de movimiento, uso geométrico del espacio y lucha contra el peso, sirvan de guía para su ejecución.

De “El hombre en la sala de estar” se propondrá la idea de ocultar la lucha contra el peso, además de inducir a la búsqueda de relaciones, a partir del movimiento, guiados por los pensamientos de los participantes de cada exploración.

De la “Estatuaria móvil”, que plantea traducir los pensamientos en movimiento, se reinterpretará que se trata de una línea de pensamiento que acompaña las secuencias de movimiento.

Para dicho propósito se contó con la colaboración de las siguientes personas:

- Melvin Jiménez
- Amanda Leiva
- Yael Salazar
- Mauricio Sibaja
- Eder Porras
- Katherine Morales

Sesión 13: lunes 5 de enero, 2015.

Hora: 10.00 a.m. a 12.00 m. d.

Lugar: Teatro Universitario U.C.R.

Objetivos:

1. Identificar en una secuencia de movimiento, los conceptos técnicos vistos hasta ahora e incorporar la ejecución de escalas de movimiento.
2. Concientizar los conceptos y actividades que se han realizado y proyectar el trabajo a mediano plazo.
3. Ejecutar y definir la secuencia arquitectónica.
4. Introducir el trabajo sobre algunas características de la categoría de “El hombre del deporte”.

Actividades:

1. **Exposición magistral:**

La sesión inicia con una conversación en la que se hace un recuento de los conceptos vistos hasta ahora y los que faltan por explorar, conceptos técnicos que forman parte de la gramática propuesta por Decroux. En esta sesión se enfatiza el trabajo práctico sobre las escalas de movimiento, en donde los órganos se mueven, uno a uno, sumándose a partir de un tipo de movimiento.

2. **Trabajo práctico:**

Se realiza un corto calentamiento técnico, al enfatizar las escalas de movimiento en inclinación, proyección y rotación.

3. **Exploración:**

Seguidamente se retoma, con ayuda de las anotaciones hechas por los colaboradores en forma individual, una secuencia de movimientos propuesta previamente que a la que se ha llamado “arquitectónica”. Se trata de definirla en detalle y que quede clara para todos los participantes, pues será la base para un trabajo futuro dentro de la investigación.

4. **Registro audiovisual:**

En esta sesión no se realizó registro audiovisual.

5. **Observación de videos:**

Se observó el video *El Carpintero* (Peña, 2013), ejecutado por Martín Peña, integrante del Teatro del Cielo. La idea es tener una referencia que sirva de ejemplo para la exploración de algunas características de la categoría del “Hombre del Deporte”, inspirada en un oficio. Además, se observa cómo encadena las secuencias de acciones y el uso de la técnica corporal.



Figura 36. El carpintero. Martín Peña. Tomado de: Peña, M. (Director), 2013.

Observaciones:

Al observar y analizar el video de *El Carpintero*, pieza creada por Étienne Decroux en 1931 y ejecutada por Martín Peña, se identifica cómo las acciones se reiteran con algunas diferencias en cada repetición (Peña, 2013). Las actitudes (diseños corporales o posturas) cambian conforme a la “lucha” o esfuerzo y crea progresiones. Hay un orden de las acciones que responden a una lógica del oficio. No hay una preocupación por mostrar un conflicto o clarificar los objetos que se usan, el drama está en el cuerpo asociado a su esfuerzo o lucha y en ese mismo drama, el conflicto se descubre como parte integral del movimiento realizado en sus diferentes progresiones.

Los oficios en general se realizan a base de repeticiones y el uso de objetos, herramientas o instrumentos que cumplen diferentes funciones, lo cual requiere diferentes manejos y esfuerzos del cuerpo. La categoría del “Hombre del deporte” pretende evidenciar el esfuerzo físico en cada acción, pues cada una requiere del uso de una geometría del espacio y una condensación del tiempo.

Comentarios:

Evidentemente, el contar con material audio-visual que sirva de referencia para la creación de imágenes corporales, es un recurso que ofrece una guía formal, la cual, al ser

sometida a la observación y análisis, aclara e invita a reflexionar y suponer un camino para la creación de imágenes.

Sesión 14: martes 6 de enero, 2015.

Hora: 10.00 a.m. a 4.00 pm.

Lugar: Teatro Universitario U.C.R.

Objetivos:

1. Identificar, en una secuencia de movimiento, los conceptos técnicos vistos hasta ahora e incorporar la ejecución de escalas de movimiento y lucha contra el peso.
2. Concientizar los conceptos y actividades que se ha realizado.
3. Incorporar a la secuencia arquitectónica el concepto de esfuerzo físico, con el fin de evidenciarlo en cada movimiento.
4. Explorar secuencias de movimiento, a partir del uso de verbos, para ejecutarlas con algunas variaciones.
5. Registrar de manera visual las secuencias de movimiento.

Actividades:

1. **Exposición magistral:**

La sesión inicia con una conversación en la que se hace un recuento de los conceptos vistos hasta ahora y los que faltan por explorar, conceptos técnicos que forman parte de la gramática propuesta por Decruox. Se enfatizan las escalas de movimiento y la lucha contra el peso.

2. **Trabajo práctico:**

Se realiza un calentamiento técnico mientras se enfatizan las escalas de movimiento y la idea del esfuerzo físico asociado a “la lucha” contra el peso.

3. **Exploración:**

A continuación, se les propone a los colaboradores:

- a. Retomar con ayuda de las anotaciones hechas por ellos, en forma individual, una secuencia de movimientos propuesta previamente y que se ha llamado “arquitectónica”.
- b. Explorar individualmente e incorporar a la secuencia la idea de esfuerzo o lucha, en cada movimiento que la compone.
- c. Incorporar el uso de verbos para cada movimiento.

4. **Registro audiovisual:**

Se filma la secuencia arquitectónica, para ser comparada con la primera versión realizada en la primera etapa de este trabajo (Videos 17, 18 y 19. Ver Anexo 5).

Observaciones:

Al proponer la idea de esfuerzo o “lucha” en las diferentes actividades de la sesión, surge:

- a. Asociar este concepto a la resistencia del cuerpo, en relación con un espacio imaginado como más denso.
- b. También a la “lucha” por estar en equilibrio, dentro de la línea de gravedad.
- c. Por otro lado, la creación de fuerzas de oposición que sustente esta “lucha”.

Al proponer el uso de verbos, se puede evidenciar con mayor claridad cada acción y el esfuerzo que se requiere al ejecutar cada una de ellas. Esto se puede apreciar en el cambio de tono muscular que sufre el cuerpo. Los verbos propuestos son: doblar, torcer, martillar, empujar, arrastrar, sostener, deslizar, retorcer, jalar, taladrar, penetrar, soltar, rasgar, extender, alzar, romper, encajar, salir, quitar y calzar.



Figura 37. Video 17. Secuencia arquitectónica (Amanda Leiva, Eder Porras y Mauricio Sibaja). Elaboración propia.

Con respecto a la ejecución de la secuencia arquitectónica (Ver Anexo 5) realizada por Amanda Leiva, Mauricio Sibaja y Eder Porras, se puede observar claridad y precisión en el orden de la secuencia de movimiento, tanto en las formas de movilidad que en ella se propone como en los tipos de movimiento (traslaciones, rotaciones, inclinaciones, proyecciones). Se observa una conciencia del uso del “movimiento brusco” y del “movimiento fundido”. Además, las escalas de movimiento que surgen en ocasiones desde la cabeza y otras desde la cadera, son realizadas en forma clara y consciente. El movimiento de los brazos responde al impulso del tronco y a la lucha contra la gravedad terrestre o en complicidad con ella. Se observa un uso adecuado de los puntos de apoyo y de la transferencia de la línea de gravedad y por consiguiente, del peso del cuerpo. La ejecución no integra todavía la idea de evidenciar el esfuerzo físico, ni tampoco están definidos los verbos ligados a la acción. Hay conciencia en los colaboradores del uso geométrico del espacio (líneas imaginarias que guían al actor o la actriz en el espacio) y de los cambios de plano (de frontal a lateral), que la secuencia arquitectónica propone. Además, al realizar la ejecución en grupo, con el estímulo de la música “Jazz latina”, los insta a buscar sincronía en la velocidad del movimiento, en las detenciones y en las formas de movilidad.



Figura 38. Video 18. Secuencia arquitectónica Mauricio Sibaja. Elaboración propia

La exploración individual a partir de la secuencia arquitectónica realizada por Mauricio Sibaja (Ver Anexo 5), muestra la búsqueda de correspondencia entre el impulso del tronco y la movilidad de los brazos. Se observa que la música “Pop oriental”, utilizada en la exploración, no influye en la ejecución. Además de evidenciar el esfuerzo físico e integrar los verbos asociados al movimiento, surge el uso de puntos fijos, que crean la ilusión de objetos que sirven de apoyo para el movimiento. El movimiento del cuerpo responde, en ocasiones, al esfuerzo de los brazos por trasladar, rotar, elevar o inclinar el cuerpo. Los verbos jalar y empujar son asociados por el colaborador a las rotaciones y traslaciones; y los verbos sostener y empujar son asociados a las elevaciones.

Se nota en el ejecutante, un uso consciente del “movimiento brusco” y del “movimiento fundido” a lo largo de la secuencia de movimiento. Hay claridad en los cambios de planos de frontal a lateral. El tono muscular está asociado al esfuerzo y al verbo incorporado al movimiento. Las detenciones (puntuación) aún no están del todo definidas.



Figura 39. Video 18. Secuencia arquitectónica, versión 2. Mauricio Sibaja. Elaboración propia

La reiteración de la exploración individual a partir de la secuencia arquitectónica realizada por Mauricio Sibaja (Ver Anexo 5), evidencia los cambios de tono muscular que dependen del esfuerzo que se realiza, lo cual asocia la secuencia de movimiento a la idea de lucha contra el peso. En ella, los verbos asociados al movimiento son más claros. Los verbos propuestos son empujar, jalar, sostenerse, apoyarse y retorcer. En la ejecución hecha por el colaborador, se puede notar con mayor claridad el uso de formas de movilidad (“movimiento fundido” y “movimiento brusco”).

Comentarios:

Con respecto a la secuencia arquitectónica, se cree que cada vez está más entendida por los colaboradores, a pesar de no estar asociada a una situación concreta. Al asociar el uso de verbos, el cuerpo asume en su totalidad cualidades de movimiento, entendidas la confluencia de elementos como: velocidad, resistencia y tono muscular, asociadas a los verbos.

Sesión 15: lunes 12 de enero, 2015.

Hora: 10:00 a.m. a 4:00 pm.

Lugar: Teatro Universitario U.C.R.

Objetivos:

1. Identificar trayectorias del movimiento de los brazos, en correspondencia con el impulso que puede influir en la movilidad del torso.
2. Concientizar los impulsos, su fuerza, la velocidad y dirección del movimiento de los brazos proveniente del movimiento del tronco.
3. Identificar y definir dentro de la secuencia arquitectónica, el movimiento de los brazos como consecuencia del impulso proveniente del tronco.

Actividades:**1. Exposición magistral:**

Se enfatiza la idea de descubrir el impulso, dirección y velocidad del movimiento del tronco que trae como consecuencia el movimiento de los brazos.

2. Trabajo práctico:

Se realiza un calentamiento técnico y se enfatiza el movimiento de los brazos y la idea del esfuerzo físico asociado a la lucha contra el peso.

3. Exploración:

A continuación, se les propone:

- a. Explorar el movimiento de brazos individualmente, a partir de secuencias de movimiento, que surgen de las escalas.
- b. Que el movimiento de los brazos surja como consecuencia de la movilidad del tronco. Ellos se mueven por el impulso y dirección que el tronco dicta. Su velocidad y trayectoria será proporcional al impulso de este.
- c. Retomar la secuencia arquitectónica e incorporar el movimiento de brazos sin un concepto de uso o función, definidos.

- d. Explorar, a partir de la secuencia arquitectónica, el movimiento de brazos, con la idea de que son “listones”, cuya movilidad depende del impulso del torso.
- e. Plantear secuencias de movimiento a partir de las escalas y explorar el movimiento de brazos con la idea que son listones, cuya movilidad depende del impulso exclusivamente del torso.

4. **Registro audiovisual:**

Se registran de manera audiovisual, las secuencias de movimiento (Ver Anexo 5).

Observaciones:

Al explorar, a partir de las escalas de movimiento, el impulso que les da movilidad a los brazos y que está determinado por el tronco surge la pregunta: ¿Para qué se mueven los brazos? De manera intuitiva, los colaboradores tratan de justificar el movimiento de estos. Plantean puntos fijos abstractos, la ilusión de objetos que quieren alcanzar o acciones e intenciones concretas. Se les propone explorar con la idea de listones que se mueven. Además, se les insta a incorporar “la lucha” contra la fuerza de gravedad a los brazos.

La idea de peso, gravedad y lucha contra estos se hacen presentes. Aunque el trabajo se enfatizó sobre el movimiento de los brazos, uno de los colaboradores propuso movimientos con las piernas (puntos de apoyo), que se podría asociar a verbos como martillar, taladrar y empujar.



Figura 40. Video 20. Video 21. Video 22. Mauricio Sibaja. Elaboración propia.

Descubrimientos:

La idea de usar los brazos como listones nos sirve para identificar las trayectorias posibles en el movimiento de los brazos, los impulsos y luchas que estos sufren al ser movidos (arrastrados, jalados, sostenidos, empujados, etc.) por el tronco.

Comentarios:

“El movimiento solo tiene una lógica”, esta frase fue la conclusión de uno de los colaboradores al final de la sesión. La tarea impuesta en la exploración fue entonces encontrar esa “lógica”.

Llama la atención cómo la idea de verbos asociados al movimiento surge ahora de forma espontánea, pero no consciente. Tal vez, el tratar de encontrar una lógica arrastra el proceso hacia establecer una razón, un por qué, un objetivo que guíe una “línea de pensamiento” que ordene los esfuerzos propiciados por el uso de los verbos.

Sesión 16: martes 13 de enero, 2015.

Hora: 10:00 a.m. a 4:00 pm.

Lugar: Teatro Universitario U.C.R.

Objetivos:

1. Identificar trayectorias del movimiento de los brazos, en correspondencia con el impulso que puede derivar de la movilidad del tronco.
2. Concientizar los impulsos, la fuerza, velocidad y dirección del movimiento.
3. Identificar y definir el uso o intención, al incorporar los brazos como complemento del movimiento del tronco.

Actividades:

1. Exposición magistral:

Se les explica a los colaboradores que la sesión de hoy tendrá un énfasis en las escalas de movimiento, el triple diseño y la incorporación del movimiento de los brazos.

2. Trabajo práctico:

Se realiza un calentamiento técnico y se enfatiza el movimiento de los brazos en las diferentes escalas. El movimiento de los brazos será la consecuencia de la movilidad del tronco.

3. Exploración:

A continuación, se les propone:

- a. Cambiar el orden de los segmentos al ejecutar las escalas. Iniciar por la cabeza, por la cadera e iniciar por la rodilla.
- b. Explorar, a partir de diseños triples, el impulso del torso y el movimiento de los brazos como consecuencia de este.
- c. Buscar la movilidad de los brazos, a partir de cuatro secuencias de movimiento.

4. Registro audiovisual:

Se filman las diferentes secuencias construidas durante la sesión, como resultado de la exploración y búsqueda. (Videos 23, 24, 25, 26 y 27). (Ver Anexo 5)

Observaciones:

Al comparar el trabajo realizado gracias a los videos 23 y 24, se observa que los colaboradores obtienen resultados similares en su exploración individual. Esta experiencia lleva a reforzar la idea de que, efectivamente, el movimiento, al responder al impulso del tronco, “solo tiene una lógica”. La similitud en las propuestas de los colaboradores responde a una lógica de impulsos y trayectorias del torso definidos.

El impulso tiene como resultado un movimiento fluido y liviano en los brazos que, además, se mueven con mayor claridad a favor o en contra de la gravedad, al progresar la exploración.

Los colaboradores buscan una sincronía en la puntuación de las detenciones (acentos) y la velocidad (tiempo de cada movimiento). Se nota claridad en la alineación de los segmentos del cuerpo, así como conciencia en el uso de los planos frontal y lateral.



Figura 41. Video 23. Video 24. Mauricio Sibaja. Amanda Leiva y Eder Porras. Elaboración propia.

La exploración que se expone en los videos 25, 26 y 27, les permite a los colaboradores sobre todo identificar el impulso a favor y en contra de la gravedad, pues la secuencia tiene un énfasis en movimientos cuya dirección es arriba y abajo, a partir de escalas en proyección (profundidad). Se nota en los colaboradores claridad en la correspondencia de impulso del tronco y el movimiento de brazos en las traslaciones.



Figura 42. Video 25. Video 26. Video 27. Mauricio Sibaja y Amanda Leiva. Elaboración propia.

Descubrimientos:

Surge la necesidad de proponer una forma de notación que ejemplifique los diseños corporales (actitudes) por los cuales transita el cuerpo, en pequeñas secuencias de movimiento, construidas en la sesión. Punto de partida, trayectoria y punto de llegada. Se toma una fotografía de dicha notación, y se piensa que puede ser el inicio de una propuesta de notación que permita facilitar y clarificar las secuencias.

El realizar las escalas de movimiento partiendo de diferentes segmentos, abre nuevas posibilidades de construcción de la imagen corporal, a través del movimiento.

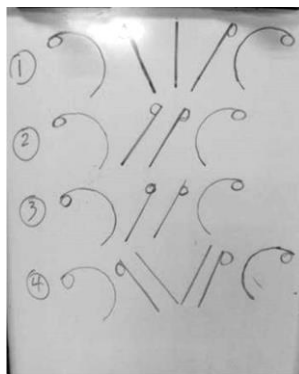


Figura 43. Notación. Elaboración propia.

Comentarios:

Se les solicita a los colaboradores no realizar compensaciones con los brazos ni establecer puntos fijos, tampoco trabajar con la idea de alcanzar objetos. Solamente dejar que

el impulso del tronco y la fuerza de gravedad influyan en el movimiento y trayectoria de los brazos.

Sesión 17: lunes 19 de enero, 2015.

Hora: 10:00 a.m. a 12:00 m.d.

Lugar: Teatro Universitario U.C.R.

Objetivos:

1. Identificar, en pequeñas secuencias, el impulso que influye en el movimiento de los brazos.
2. Identificar las trayectorias del movimiento de los brazos, según el impulso que reciben.
3. Incorporar la movilidad de los brazos, como consecuencia del movimiento del torso y la cadera.

Actividades:

1. **Exposición magistral:**

Se inicia la sesión con una conversación sobre el trabajo realizado en las últimas sesiones. De cómo se va a explorar y buscar espontáneamente la movilidad de los brazos, en correspondencia con el impulso que les brinda el tronco, la lucha con la fuerza de gravedad y el peso.

2. **Trabajo práctico:**

Ejecutar un calentamiento a partir de las escalas de movimiento en inclinación, rotación y proyección.

3. **Exploración:**

A continuación, se les propone:

- a. Explorar, de forma individual a partir de las diferentes escalas, el movimiento de los brazos, como consecuencia del impulso que del torso o tronco reciba, a partir de la posición vertical del cuerpo.
- b. Explorar, de forma individual, la propuesta de diferentes diseños corporales, a los cuales se les adicionen el movimiento de los brazos.
- c. Retomar la secuencia arquitectónica y proponer en ella el movimiento de los brazos.

4. Registro audiovisual:

Se filma la secuencia arquitectónica como resultado de la exploración y la búsqueda de la movilidad de los brazos, con los colaboradores Yael Salazar y Eder Porras, como se puede observar en el video 28 (ver Anexo 5).

Observaciones:

Se nota en los colaboradores una mayor conciencia del uso de la geometría del espacio y de los tipos de movimiento. La música “New Age” incita a los colaboradores a una búsqueda de sincronía en la velocidad del movimiento y las detenciones, es decir, en la puntuación. Los colaboradores asocian la línea curva a la fluidez (movimiento fundido) y las rotaciones, y líneas rectas al acento (movimiento brusco). Se denota claridad al construir la actitud de abajo hacia arriba, la cual inicia de la cadera y concluye en la cabeza.

Aún el impulso que proviene del torso, en algunos momentos, no influye en el movimiento de los brazos, marcando trayectorias más amplias. No siempre hay correspondencia en el movimiento de los brazos y el impulso que reciben del tronco. Hay un muy buen manejo de los planos (frontal y lateral), así como de la escala de movimiento en inclinación.

Descubrimientos:

Es interesante ver cómo los colaboradores asocian la “actitud” en línea curva a la fluidez del movimiento, mediante el uso de escalas y una velocidad lenta. Por otro lado, asocian la rapidez a la actitud en línea recta y a la rotación en bloque. Existe por parte de los colaboradores, una búsqueda de sincronía en velocidad y puntuación, muy bien lograda.



Figura 44. Secuencia arquitectónica. Eder Porras y Yael Salazar Elaboración propia.

Comentarios:

El incorporar el movimiento de brazos a la secuencia arquitectónica, les presupone un grado de dificultad mayor a los colaboradores. Deben recordar la secuencia que, una vez asimilada, será la base para modificarla y explorar a partir de ella. Además, la búsqueda de sincronía los guía hacia una mayor precisión y claridad, al ejecutar la secuencia. La idea de realizar una notación se descarta, pues los colaboradores expresan que el registro en video les brinda una impresión más precisa de sus propuestas.

Sesión 18: martes 20 de enero, 2015.

Hora: 9:00 a.m. a 4:00 pm.

Lugar: Teatro Universitario U.C.R.

Objetivos:

1. Identificar en pequeñas secuencias de movimiento, los puntos de apoyo que influyen en el movimiento del cuerpo, los diseños corporales y sus trayectorias.
2. Establecer los puntos de apoyo del cuerpo al realizar una acción y diseñar la actitud a partir de estos (de abajo hacia arriba).
3. Incorporar la movilidad de los brazos como consecuencia del movimiento del torso.
4. Incorporar la lucha contra la fuerza de gravedad y el peso de los miembros y segmentos del cuerpo que se mueven.

Actividades:

1. Exposición magistral:

La sesión inicia al exponer los conceptos técnicos en los cuales van a enfatizar el trabajo: la importancia de ser conscientes de los puntos de apoyo para el cuerpo entero y para cada segmento, así como el uso de uno o dos puntos de apoyo. Se asocia el movimiento de traslación a los cambios de punto de apoyo. Se externa la idea de explorar formas distintas de construir actitudes y de seguir explorando a partir de la búsqueda del impulso del tronco, que provoca la movilidad de los brazos.

2. Trabajo práctico:

Se realiza un calentamiento técnico enfatizando la conciencia de los puntos de apoyo, como base de los diferentes diseños corporales.

3. Exploración:

A continuación, se les propone:

- a. Ejecutar pequeñas secuencias de movimiento, que deben en primera instancia memorizar, luego identificar los puntos de apoyo, que les permiten apoyar los segmentos del cuerpo que se movilizan.

- b. Asociar las secuencias a acciones físicas concretas (verbos), para identificar los puntos de apoyo y las actitudes.
- c. Incorporar la movilidad de los brazos en diferentes secuencias de movimiento, concientizar el peso de los diferentes segmentos del cuerpo, la fuerza de gravedad y la lucha a la que el cuerpo se ve obligado, al ser influenciado por esta.
- d. Explorar a partir de la construcción de una secuencia de movimiento individual, con la cual se establezca una relación con un objeto real. Se les propone establecer un orden cíclico, en donde la actitud inicial sea el punto de inicio y final de la secuencia.

4. **Registro audiovisual:**

Se registran, de manera visual, las secuencias de movimiento (videos 29, 30, 31, 32 y 33. Ver Anexo 5).

Observaciones:

En esta exploración, la colaboradora Katherine Morales (video 29) propone una secuencia de movimiento estrictamente enmarcada dentro de un uso geométrico del espacio. En dicha secuencia de acciones, se propone que la actitud con la que inicia (el punto de partida) sea también la “actitud” final (punto final). Se observa, primero, una búsqueda del impulso producida por el pensamiento que la lleva a establecer un contacto visual con el objeto, en este caso, una manta que está dentro de un canasto.

La colaboradora sugiere un valor subjetivo que es otorgado al objeto y que evoca un recuerdo, proponiendo una relación de afecto. Dicha relación influye en la velocidad y puntuación. Es decir, cada detención: actitud, está sustentada por un pensamiento; ella no se propone evidenciar el peso del objeto, pues no le sugiere un gran esfuerzo, por lo que la búsqueda está en encontrar la línea de pensamiento que provoca el contacto con el objeto.

Se observa que la música “pop” usada como estímulo en la exploración, no influyó en el ritmo de la interacción con el objeto.



Figura 45. Imágenes de la exploración de Katherine Morales. Elaboración propia.

En concordancia con la exploración antes expuesta, la colaboradora Yael Salazar (video 30), sigue las indicaciones establecidas sobre proponer una misma actitud para el inicio y el final de su secuencia de acciones. Se nota una búsqueda de pensamientos que justifiquen los impulsos físicos. La colaboradora propone interactuar con una botella que está dentro de un canasto y que sugiere una relación de dependencia. Sus acciones sugieren primero el acercamiento con el objeto, luego el contacto visual y finalmente el contacto físico (toma el objeto con sus manos). No se propone evidenciar su peso, la lucha física es mínima. Las detenciones sugieren una lucha interior que pasa por la duda y la indecisión de hacer uso del objeto. Se percibe un uso geométrico del espacio y un énfasis en evidenciar las actitudes y la duda.

Se observa que la música “pop” usada como estímulo en la exploración, no influyó en el ritmo de los movimientos de la interacción con el objeto, sin embargo, ayudó a la concentración.



Figura 46. Imágenes de la exploración de Yael Salazar. Elaboración propia.

En la exploración realizada por el colaborador Mauricio Sibaja (video 31), se percibe una búsqueda por evidenciar la lucha del cuerpo contra la gravedad terrestre, así como el peso real del objeto. El objeto propuesto por el colaborador es una bola de baloncesto. Las acciones, en relación con el objeto, pueden describirse como una secuencia que se fundamenta en observar, tomar, impulsar, arrastrar, sostener y contemplar el objeto. La relación establecida por el colaborador al hacer contacto y uso del objeto está, según la observación, enmarcada en una realidad física cercana a la categoría de “El hombre del deporte”.

Se observa que la música “jazz”, propuesta por el colaborador para ser usada como estímulo durante la exploración, no influyó en el ritmo de los movimientos en la interacción con el objeto. Parece que solo sirvió de atmósfera que ayudó a la concentración del colaborador.



Figura 47. Imágenes de la exploración de Mauricio Sibaja. Elaboración propia.

La exploración realizada por el colaborador Eder Porras (video 32) sugiere un uso de formas de movilidad, pues alterna movimientos “bruscos” y “fundidos”. Se nota, en los cambios de velocidad, un esfuerzo por valorar el acercamiento con el objeto y lo que contiene. El objeto propuesto por el colaborador es una cubeta de metal. La duración de las detenciones sugiere que hay, de parte del colaborador, conciencia en evidenciar las actitudes, como fotografías o esculturas. El colaborador propone una lucha física que le demanda poco esfuerzo.

Hay de parte del colaborador una búsqueda de una línea de pensamiento que sustenta su accionar, a partir de su interacción, con el objeto y lo que significa para él. El colaborador propone que la actitud inicial y final de su secuencia de acciones sean similares y un orden cíclico. Además, se nota un uso de los planos lateral y frontal, como un esfuerzo por enmarcar sus movimientos dentro de una geometría del espacio. El movimiento de los brazos responde al impulso que reciben de la movilidad del tronco. Se observa que la música jazz propuesta por el colaborador para ser usada como estímulo durante la exploración, no influyó en el ritmo de los movimientos durante la interacción con el objeto. Parece que solo sirvió de atmósfera que ayudó a la concentración del colaborador. Sin embargo, la melodía lo condujo a realizar movimientos en los que se refleja poco esfuerzo.



Figura 48. Imágenes de la exploración de Eder Porras. Elaboración propia.

De la exploración propuesta por Melvin Jiménez (video 33), se observa la decisión de construir actitudes a partir de los puntos de apoyo, del movimiento del tronco o de la cabeza. Las detenciones sugieren pensamientos que evocan la duda o conveniencia de hacer contacto con el objeto. El objeto propuesto es una maleta, que no le pertenece y que supone fue olvidada, condición que le brinda al colaborador la oportunidad de darle un valor subjetivo al objeto. El tango propuesto por el colaborador, solo sirvió como atmósfera y no marcó ni velocidades en el movimiento, ni acentos o detenciones, por lo que se observa que no influyó en la interacción con el objeto.

Las acciones sugieren la duda de apropiarse del objeto, momentos de arrepentimiento y la evocación de posibles consecuencias.



Figura 49. Imágenes de la exploración de Melvin Jiménez. Elaboración propia.

Comentarios:

Se considera que el uso de la música no influyó en las propuestas y solo ofreció un espacio de concentración para los colaboradores. El uso de un objeto real demanda establecer distintas relaciones con este, que pueden ser objetivas (peso, forma, uso) y subjetivas (evoca un recuerdo, sugiere la decisión de usarlo o apropiarse de él y las consecuencias de la interacción con el objeto). Parece acertado acoger la propuesta de exploración con un objeto

real, pues esta dinámica, les plantea ayudar a identificar el valor objetivo y subjetivo del objeto.

Sesión 19: martes 27 de enero, 2015.

Hora: 11:00 a.m. a 3:00 pm.

Lugar: Teatro Universitario U.C.R.

Objetivos:

1. Identificar, en pequeñas secuencias de movimiento, los puntos de apoyo que influyen en la movilidad del cuerpo.
2. Explorar el uso geométrico del espacio, sobre puntos de apoyo móviles. (Exploración sobre bolas de gimnasia).
3. Incorporar la movilidad de los brazos como consecuencia del movimiento del torso.
4. Concientizar de dónde parte el impulso que ayuda a la movilidad del cuerpo, en diferentes secuencias de movimiento.

Actividades:

1. Exposición magistral:

Se les expone a los colaboradores que el trabajo a realizar durante la sesión tendrá como énfasis identificar los puntos de apoyo, bien sea de cada órgano (segmento) del cuerpo o del cuerpo en su totalidad. Además, se aborda el concepto de impulso, entendido como aquella fuerza que pone a un cuerpo en movimiento.

2. Trabajo práctico:

Se realiza un calentamiento técnico, al enfatizar la conciencia de los puntos de apoyo, como base de los diferentes diseños corporales.

3. Exploración:

A continuación, se les propone:

- a. Ejecutar pequeñas secuencias de movimiento que deben, en primera instancia, memorizar y luego identificar los puntos de apoyo de los segmentos del cuerpo que se movilizan.
- b. Explorar sentados sobre bolas de gimnasia, superficie móvil, los puntos de apoyo e identificar los impulsos necesarios para cada movimiento.
- c. Evidenciar los verbos arrastrar, impulsar y rebotar, en diferentes secuencias, sin la bola.
- d. Incorporar el concepto de impulso para cada movimiento, en pequeñas secuencias.

4. **Registro audiovisual:**

En esta sesión no se realizó registro audiovisual.

Observaciones:

El explorar sobre bolas de gimnasia crea, a partir de la inestabilidad de los puntos de apoyo, una conciencia de estos. El rebote que produce la bola de gimnasia, además, es usado como impulso para el movimiento. Las sensaciones generadas por esta exploración son integradas a las secuencias de movimiento sin la bola.

Descubrimientos:

La exploración sobre bolas de gimnasia permitió descubrir que el rebote del cuerpo puede ser usado como impulso para el movimiento. Además, permitió clarificar la conciencia de los puntos de apoyo y de cómo estos influyen en la movilidad del cuerpo y su equilibrio, esto permitirá trabajar la secuencia arquitectónica mientras se hace conciencia de los puntos de apoyo, los impulsos y la línea de gravedad, para integrar estos conceptos.

Comentarios:

El explorar sobre superficies móviles les brindó a los colaboradores un estímulo que los llevó a clarificar, a partir de la inestabilidad, los puntos de apoyo.

Anotaciones adicionales:

Se les solicita a los colaboradores proponer, en la próxima sesión, la realización de un estudio que se llamará oficio, a partir de la secuencia arquitectónica ya memorizada satisfactoriamente.

Sesión 20: martes 10 de febrero, 2015.

Hora: 11:00 a.m. a 3:00 pm.

Lugar: Teatro Universitario U.C.R.

Objetivos:

1. Explorar, dentro de la categoría de “El hombre del deporte”, la secuencia arquitectónica asociada a un oficio, elegido por cada uno de los colaboradores.
2. Incorporar la movilidad de los brazos como consecuencia del movimiento del torso, tronco o cuerpo, dentro del estudio de un oficio.
3. Incorporar el concepto de impulso, trabajado en la sesión anterior, con bolas de gimnasia, a la secuencia estudio de un oficio.

Actividades:**1. Exposición magistral:**

Se les recuerda a los colaboradores las características y objetivos de la categoría de “El hombre del deporte”, en donde se trata de expresar el esfuerzo muscular en sus diferentes relaciones con el espacio, con los objetos, con los otros, consigo mismo o con los sentimientos.

2. Trabajo práctico:

Se realiza un calentamiento técnico a partir de las escalas de movimiento y la segmentación del cuerpo.

3. Exploración:

A continuación, se les propone:

- a. Retomar la secuencia llamada arquitectónica y asociarla a un espacio de trabajo geométrico.
- b. Incorporar los conceptos de impulso, lucha contra el peso y esfuerzo, explorado con las bolas en la sesión anterior, al uso geométrico del espacio, para proponer o definir un diseño arquitectónico.
- c. Construir una secuencia de acciones relacionada al oficio elegido, sobre la base de la secuencia arquitectónica.

4. Registro audiovisual:

En esta sesión no se realizó registro audiovisual.

Observaciones:

Los colaboradores proponen la idea de un oficio individual. Yael Salazar propone acciones de una costurera, Mauricio Sibaja acciones de un mecánico y Eder Porras de un “bartender”. Los tres colaboradores trabajan individualmente y tratan de ajustar las acciones a partir de la secuencia arquitectónica ya definida y propuesta a lo largo de la etapa anterior, en la sesión 10.

Descubrimientos:

La elección de un oficio y la construcción de una secuencia de acciones a partir de los objetos imaginarios que usan requiere más tiempo del estimado. Sin embargo, los colaboradores están buscando justificar la secuencia, a partir de una idea que los estimule.

Comentarios:

El proponer acciones de un oficio, a partir de una secuencia de movimiento pre-establecida, es una exploración poco habitual, por lo que se les sugiere a los colaboradores usar las traslaciones y cambios de plano que propone la secuencia arquitectónica, como movimientos que sirvan para buscar, tomar y usar los objetos imaginarios que utilizan en su oficio.

Sesión 21: martes 17 de febrero, 2015.

Hora: 11:00 a.m. a 3:00 pm.

Lugar: Teatro Universitario U.C.R.

Objetivos:

1. Explorar a partir de la categoría de “El hombre del deporte”, la secuencia arquitectónica asociada a un oficio, el cual es elegido por cada uno de los colaboradores.
2. Definir la secuencia de acciones del oficio elegido.
3. Incorporar el concepto de esfuerzo físico en la lucha contra el peso, dentro de la secuencia de acciones por definir.

Actividades:**1. Exposición magistral:**

Se efectúa una conversación con los colaboradores, en la cual se expone la intención de incorporar, dentro de la secuencia individual de oficio, progresiones, entendidas como

reiteraciones de un movimiento en los cuales, en cada repetición, el esfuerzo sea cada vez mayor o cada vez menor.

2. Trabajo práctico:

Se realiza un calentamiento técnico a partir del triple diseño, las escalas de movimiento y la segmentación del cuerpo.

3. Exploración:

A continuación, se les propone:

- a. Retomar la idea del oficio y empezar a definir las acciones.
- b. Incorporar los conceptos de impulso, esfuerzo y uso geométrico del espacio.
- c. Proponer reiteraciones de la acción y progresiones de esfuerzo.
- d. Definir la trayectoria del movimiento, su esfuerzo e impulsos en las progresiones establecidas.

4. Registro audiovisual:

En esta sesión no se realizó registro audiovisual.

Observaciones:

El colaborador Mauricio Sibaja cambia su idea del oficio de mecánico, por acciones de otro oficio, un “albañil”, este cambio ocurre durante la sesión. Los tres colaboradores, Yael Salazar, Mauricio Sibaja y Eder Porras, integran y exploran distintas progresiones de esfuerzo dentro de su secuencia individual. Esto da como resultado el uso de distintas velocidades en cada reiteración de movimientos.

Descubrimientos:

Al transferir la acción que los relaciona con los objetos imaginarios al resto del cuerpo, permite ver en forma más amplia la esencia del movimiento asociada al verbo.

Los colaboradores definen, cada vez con mayor claridad y precisión, la secuencia de oficio, incorporando el movimiento de los brazos y creando la ilusión de objetos imaginarios.

Comentarios:

Cada uno, individualmente, realiza pequeñas modificaciones a la secuencia e incorpora reiteraciones, en las cuales proponen progresiones de esfuerzo y velocidad de los movimientos. Las acciones que realizan con los objetos imaginarios, son transferidas al resto del cuerpo, lo cual enfoca nuestra observación a la totalidad de éste.

Sesión 22: martes 24 de febrero, 2015.

Hora: 11:00 a.m. a 1:00 pm.

Lugar: Teatro Universitario U.C.R.

Objetivos:

1. Definir, por parte de los colaboradores, la secuencia de oficio de manera técnica, para evidenciar el esfuerzo dentro de la categoría de “El hombre del deporte”.
2. Reincorporar el concepto esfuerzo físico o “lucha”, dentro de la secuencia de acciones definida.
3. Descubrir los posibles impulsos que puedan ayudar a distinguir las diferentes acciones que forman parte de la secuencia llamada oficio.

Actividades:

1. **Exposición magistral:**

En una conversación corta, se abordaron los conceptos que serán desarrollados durante la sesión. Se explican los conceptos técnicos de triple diseño, las escalas de movimiento y la segmentación del cuerpo. Además, se expone la intención de retomar durante la sesión, la secuencia de oficio trabajado en las sesiones anteriores e incorporarle progresiones.

2. Trabajo práctico:

Se realiza un calentamiento técnico a partir del triple diseño, las escalas de movimiento y la segmentación del cuerpo.

3. Exploración:

A continuación, se les propone:

- a. Retomar la idea del oficio y desarrollar las acciones y progresiones en las diferentes reiteraciones.
- b. Incorporar los conceptos de impulso, esfuerzo y uso geométrico del espacio.

4. Registro audiovisual:

En esta sesión no se realizó registro audiovisual.

Observaciones:

Los colaboradores trabajan individualmente, en la búsqueda de los impulsos que generan cada uno de los movimientos de la secuencia llamada oficio, para lo cual toman en cuenta la jerarquía del tronco.

Descubrimientos:

En las exploraciones individuales de oficio, los colaboradores les otorgan a los objetos imaginarios pesos diversos que acercan a la categoría de “El hombre de ensueño”. Además, rompen la lógica de las acciones al cambiar el orden de estas y aplicando lo que Virchez, interpretando a Decroux, llama regla de acortamiento, que menciona como: “[...] la facultad por el gesto mimado de contraer o condensar el tiempo y el espacio de una acción, de traducir esa acción en imagen muscular” (Virchez, 2013. pág. 106).

Comentarios:

Los colaboradores proponen dentro de su secuencia, denominada: oficio, distintas variantes, tanto en el orden de las acciones, como en la relación con los objetos imaginarios. Buscan diversas relaciones de peso con los objetos y una lógica en la secuencia de acciones que justifique el orden de estas.

Sesión 23: martes 3 de marzo, 2015.

Hora: 11:00 a.m. a 1:00 pm.

Lugar: Teatro Universitario U.C.R.

Objetivos:

1. Definir, dentro de la categoría de “El hombre del deporte”, la secuencia de oficio, por cada uno de los colaboradores.
2. Incorporar los conceptos de progresión, esfuerzo y diseños corporales (actitudes), asociados a la acción que se realizan en la secuencia de oficio.

Actividades:

1. **Exposición magistral:**

En lugar de una exposición magistral, se sustituye esta actividad por una conversación con los colaboradores, sobre la secuencia de oficio. De este intercambio se define, partiendo de las exploraciones en las sesiones previas, incorporar nuevas progresiones a la secuencia del oficio. Se tomó en cuenta también la regla de acortamiento que aparece en la sesión anterior.

2. **Trabajo práctico:**

Se realiza un calentamiento técnico a partir del triple diseño, las escalas de movimiento en proyección, inclinación, rotación y la segmentación del cuerpo.

3. **Exploración:**

A continuación, se les propone:

- a. Retomar la idea del oficio y explorar dentro de las progresiones propuestas por ellos mismos.
- b. Incorporar los conceptos de impulso, esfuerzo y uso geométrico del espacio.

Observaciones:

Los colaboradores integran y definen, dentro de su secuencia denominada oficio, los impulsos de cada movimiento, que primordialmente nace en el tronco. Además, definen las progresiones de esfuerzo en las reiteraciones de la secuencia de movimientos.

Descubrimientos:

Los colaboradores expresan la necesidad de una línea de pensamiento que acompañe la secuencia de acciones y justifique las dinámicas de movimiento.

Comentarios:

El oficio es una actividad que podría ser mecánica y puede reflejar acciones separadas, pero la necesidad de los colaboradores por sustentar esas acciones ligadas a pensamientos, provoca que se integren a la acción matices, como cambios de velocidad al realizar los movimientos, que establecen nuevas relaciones con los objetos, de forma subjetiva. Esto provoca un cambio en la mirada del actor o la actriz y propone variedad en la duración de las detenciones, produciendo al mismo tiempo un cambio en la mirada de quien observa, por lo que la propuesta de integrar una línea de pensamiento es acogida y se integrará al trabajo.

Sesión 24: sábado 14 de marzo, 2015.

Hora: 11:00 a.m. a 3:00 pm.

Lugar: Teatro Universitario U.C.R.

Objetivos:

1. Repasar parte de la base técnica propuesta por Decroux respecto a la segmentación del cuerpo, el uso geométrico del espacio y los tipos de movimiento.
2. Incorporar en los ejercicios la movilidad de los brazos a partir de los tipos de movimiento: rotación, inclinación, proyección y traslación.
3. Filmar parte de la base técnica, para posterior análisis (videos 34, 35, 36 37, 38, 39, 40,41. Ver Anexo 5).

Actividades:**1. Exposición magistral:**

Se les expone a los colaboradores que el trabajo a realizar durante la sesión tendrá como objetivo repasar parte de la base técnica e incorporar en los ejercicios la movilidad de los brazos, a partir de los tipos de movimiento: rotación, inclinación, proyección y traslación.

2. Trabajo práctico:

Se realiza un calentamiento técnico a partir de las escalas de movimiento en proyección, inclinación, rotación y traslación.

3. Exploración:

A continuación, se les propone:

- a. Incorporar el movimiento de los brazos a la base técnica desarrollada como calentamiento.
- b. Realizar las escalas de movimiento, de manera brusca y luego de manera fundida.

4. Registro audiovisual:

Se realiza un registro en video de ejercicios de preparación técnica (ver Anexo 5).

Observaciones:

Se nota en los colaboradores un dominio práctico de los tipos de movimiento y conciencia de los segmentos del cuerpo, lo cual les permite realizar cada vez combinaciones más complejas.

Comentarios:

En esta sesión se contó con la colaboración de Mauricio Sibaja y Yael Salazar, con los cuales se realizó un registro de algunos ejercicios prácticos de preparación técnica, que describirán a continuación.

- a. El video a. Inclinaciones (video 34) muestra las inclinaciones laterales hacia la derecha e izquierda con los diferentes segmentos del cuerpo, sumando cada uno de estos y constituyendo lo que se llama bloques.
- Inclinaciones con la cabeza derecha e izquierda.
 - Inclinaciones con el bloque que incluye cuello y cabeza.
 - Inclinaciones con el bloque que incluye pecho, cuello y cabeza.
 - Inclinaciones que agregan la cintura al bloque, pecho, cuello y cabeza.
 - Inclinaciones que agregan la cadera al bloque cintura, pecho, cuello y cabeza. Inclinaciones que agregan las piernas al bloque cadera, cintura, pecho, cuello y cabeza. (Figura 50)



Figura 50. Imágenes que muestran las inclinaciones laterales. Yael Salazar. Elaboración propia.

b. El video b. Proyecciones (video 35) muestra las proyecciones (inclinaciones en profundidad) hacia arriba y abajo con los diferentes segmentos del cuerpo, sumando estos en lo que se llamará bloques. (Figura 51).

- Proyecciones con la cabeza arriba y abajo.
- Proyecciones con el bloque que incluye cuello y cabeza.
- Proyecciones con el bloque que incluye pecho, cuello y cabeza.
- Proyecciones con el bloque que incluye cintura, pecho, cuello y cabeza.
- Proyecciones con el bloque que incluye cadera, cintura, pecho, cuello y cabeza. Proyecciones con el bloque que incluye piernas, cadera, cintura, pecho, cuello y cabeza.



Figura 51. Imágenes que muestran las proyecciones hacia arriba. Mauricio Sibaja. Elaboración propia.

c. El video c. Rotaciones (video 36) muestra las rotaciones laterales hacia la derecha e izquierda con los diferentes segmentos del cuerpo, sumando estos en lo que se denomina bloques.

- Rotaciones de la cabeza derecha e izquierda.
- Rotaciones desde el pecho con el bloque que incluye pecho, cuello y cabeza. Rotaciones desde la cadera con el bloque que incluye piernas, cadera, cintura, pecho, cuello y cabeza (Figura 52).



Figura 52. Imágenes que muestran las rotaciones laterales. Yael Salazar. Elaboración propia.

- d. El video d. Escalas (Video 37) muestra las escalas en inclinación laterales, hacia la derecha e izquierda, con los diferentes segmentos del cuerpo e incorporando traslaciones laterales y la movilidad de los brazos.

La escala inicial por la cabeza e incorpora el cuello, el pecho, la cintura, la cadera y las piernas, para luego realizar una traslación lateral y a partir de esta actitud, ejecutar otra escala, pero al lado contrario (Figura 53).



Figura 53. Imágenes que muestran las escalas en inclinación laterales. Yael Salazar y Mauricio Sibaja. Elaboración propia.

- e. El video e. Escalas en proyección (video 38) muestra las escalas en proyección, hacia arriba y abajo, con los diferentes segmentos del cuerpo que se incorporan uno por uno, con traslaciones en profundidad y la movilidad de los brazos.

La escala inicia con una proyección de la cabeza hacia arriba e incorpora el cuello, el pecho, la cintura, la cadera y las piernas, para luego realizar una traslación en profundidad y a partir de esta postura ejecutar otra escala, pero hacia abajo (Figura 54).



Figura 54. Imágenes que muestran las escalas en proyección hacia la arriba y abajo. Yael Salazar.
Elaboración propia.

- f. El video f. Escalas en rotación (video 39) muestra las escalas en rotación, hacia la derecha y hacia la izquierda, con los diferentes segmentos del cuerpo, que se incorporan uno por uno, con traslaciones en profundidad y la movilidad de los brazos.

La escala en rotación inicia a partir de una proyección del cuerpo hacia abajo, luego rota la cabeza, se le funde el pecho y finalmente la cadera y piernas, lo que da como resultado una proyección arriba de todo el cuerpo. Luego incorpora un cambio de peso hacia adelante, proyección abajo, e inicia otra escala de rotaciones en (Figura 55).



Figura 55. Imágenes que muestran las escalas en rotación, hacia la derecha y hacia la izquierda. Mauricio Sibaja.
Elaboración propia.

- g. El video g. Planos (video 40) muestra rotaciones, inclinaciones y proyecciones de todo el cuerpo hacia los planos frontal y lateral e incorpora cambios de peso en búsqueda de puntos de apoyo. Además, incorporan el movimiento de los brazos (Figura 56).



Figura 56. Imágenes que muestran rotaciones, inclinaciones y proyecciones. Mauricio Sibaja.
Elaboración propia.

- h. El video h. Alineamientos (video 41) muestra alineamientos de todo el cuerpo a partir de la inclinación de la cabeza, del bloque pecho y cabeza y del bloque cadera, pecho, cabeza, incorporando traslaciones laterales (Figura 57).



Figura 57. Imágenes que muestran alineamientos de todo el cuerpo a partir de inclinaciones. Mauricio Sibaja. Elaboración propia.

Anotaciones adicionales:

En esta sesión, la música fue usada como estímulo para buscar sincronía entre los dos colaboradores.

Sesión 25: sábado 21 de marzo, 2015.

Hora: 2:00 p.m. a 5:00 pm.

Lugar: Teatro Universitario U.C.R.

Objetivos:

1. Concientizar a los colaboradores sobre los tipos de movimiento y encontrar los impulsos que influyen en su ejecución.
2. Desarrollar la memoria corporal a partir de secuencias de movimiento que propongan articular y desarticular el cuerpo, sometiendo sus segmentos a diferentes tipos de movimiento.
3. Explorar dentro de la categoría de “El hombre del deporte” la secuencia del oficio y establecer los impulsos dentro de las acciones en progresión.
4. Incorporar el concepto del esfuerzo físico o lucha dentro de la secuencia de acciones definida como oficio.

Actividades:**1. Exposición magistral:**

En una breve conversación con los colaboradores, se les expone la intención de que la sesión de hoy esté concentrada en aspectos técnicos, como escalas de movimiento, triple diseño, impulso y actitudes. Esto con la idea de desarrollar precisión y claridad en el desarrollo de las secuencias de movimiento que se abordarán.

2. Trabajo práctico:

Se realiza un calentamiento técnico a partir de las escalas de movimiento y la segmentación del cuerpo incorporando el concepto de impulso y esfuerzo físico.

3. Exploración:

A continuación, se les propone:

- a. Desarmar y armar su cuerpo partiendo desde una posición vertical, para establecer un orden de los segmentos al desarticular y articular la postura inicial. Luego se les solicita realizar lo mismo, desde una posición diagonal de su cuerpo.
- b. Realizar triples diseños con los diferentes segmentos, oponiendo las direcciones de uno, en relación con los otros.
- c. Retomar individualmente la secuencia de acciones de oficio, desde una visión enfatizada en el aspecto meramente físico, bajo la categoría de “El hombre del deporte” y concientizar los impulsos, el tono muscular de su cuerpo, el esfuerzo físico, el diseño corporal (actitudes) y velocidades del movimiento, en las progresiones que establecieron en la secuencia de acciones.

4. Registro audiovisual:

En esta sesión no se realizó registro audiovisual.

Observaciones:

Al proponer una sesión de trabajo práctico, con un carácter técnico, se estimula a los colaboradores a precisar y definir con más detalle la secuencia de oficio propuesta por cada uno.

Descubrimientos:

Los colaboradores proponen relaciones subjetivas con los objetos imaginarios que integraron a la secuencia de oficio, a pesar de que el énfasis de la actividad no fue sobre la interpretación subjetiva, sino que la importancia de la sesión se enfocó en el valor objetivo.

Comentarios:

Los colaboradores expresan que, al definir las progresiones de esfuerzo, las detenciones y velocidad de los movimientos los insta a enriquecer la línea de pensamiento que justifica estas variaciones, lo que ofrece, a su vez, la mirada subjetiva de los colaboradores.

Sesión 26: sábado 28 de marzo, 2015.

Hora: 2:00 p.m. a 4:00 pm.

Lugar: Teatro Universitario U.C.R.

Objetivos:

1. Clarificar los conceptos técnicos que afectan el movimiento e imagen corporal del cuerpo, explorando la categoría de “El hombre del deporte”.
2. Concientizar a los colaboradores sobre la puntuación y uso geométrico del espacio de su secuencia individual llamada: oficio.
3. Explorar formas distintas de evidenciar el esfuerzo e impulsos del cuerpo, en el movimiento del peso.

4. Revisar y definir una primera propuesta de la secuencia oficio, por cada uno de los colaboradores.
5. Enfocar la atención de cada colaborador en el drama que sufre el cuerpo al realizar acciones primordialmente físicas y evidenciar ese esfuerzo.
6. Filmar la secuencia llamada oficio de cada uno de los colaboradores, para que sirva de referencia para ellos.

Actividades:

1. Exposición magistral:

Se abordan las características técnicas de la categoría de “El hombre del deporte”.

Se plantea la importancia de los puntos de apoyo como soporte del peso, la claridad en su ubicación y uso. Se define el impulso como aquello que, con esfuerzo, tiene como misión mover el peso del cuerpo.

Se llama la atención sobre el hecho de decidir trabajar las secuencias de acciones con el cuerpo inclinado, como forma de obligar al cuerpo a encontrar el equilibrio.

2. Trabajo práctico:

Con música como estímulo que sirva de guía rítmica, se realiza un calentamiento técnico a partir de las escalas de movimiento en inclinación, proyección y rotación. Se retoma la secuencia de movimiento denominada arquitectónica, a partir de la cual se les propone a los colaboradores identificar el impulso como provocador del movimiento. Se les solicita, además, ser conscientes del uso geométrico del espacio y de la modificación de la línea de gravedad.

3. Exploración:

A continuación, se les propone:

- a. Incorporar un contexto musical acentuado, que sirva de estímulo para afectar la puntuación de la secuencia denominada oficio.
- b. Identificar, de forma individual, utilizando de la secuencia de oficio, el uso geométrico del espacio y las actitudes. Además, ser claros con los acentos y las detenciones, es decir, clarificar la puntuación.
- c. Se les solicita hacer una revisión del ejercicio que se ha denominado oficio, tomando en cuenta las características que definen la categoría de “El hombre del deporte”, que evidencia el esfuerzo y lucha contra el peso.

4. **Registro audiovisual:**

Se les solicita a los colaboradores repetir la exploración individual para filmarla (videos 42 y 43. Ver Anexo 5).



Figura 58. Imágenes que muestran secuencia de “oficio Bar tender” creado por Eder Porras. Elaboración propia.

Observaciones:

Con respecto a la propuesta del colaborador Eder Porras (Figura 58), se puede mencionar que está inspirada en el oficio de un “bartender”.

Se nota la consciencia en el concepto del uso geométrico del espacio, así como en los tipos de movimiento que indican que el colaborador, creador del ejercicio, tiene claridad en el desarrollo de este. Se observa claramente cómo evidencia los esfuerzos del cuerpo, lo cual

confirma que los objetivos buscados con características de categoría de “Hombre del deporte” se cumplen de manera satisfactoria.

Además, el colaborador establece relaciones de peso y forma con objetos como mostrador, limpión, vasos, sacacorchos, cuchillo, limón, mezclador de bebidas y botellas. Propone progresiones de velocidad y resistencia, donde las detenciones sugieren toma de decisiones. Es decir, la búsqueda de impulsos, pensamientos, que provocan su accionar. Las acciones de alcanzar, sostener, retorcer, deslizar, exprimir, soltar, los objetos imaginarios que usa, son transferidas a la movilidad de todo su cuerpo. Se observa cómo integra todo el cuerpo a la acción, con lo cual provoca esfuerzos en todos los órganos. Esta integración del cuerpo a la acción, evidencia la esencia misma de esta categoría y permite apreciar cómo coloca esfuerzos extras en el cuerpo, para la ejecución de las acciones.

El mambo propuesto por el colaborador, solo fue utilizado como atmósfera que ayudó a su concentración.

La propuesta del colaborador Mauricio Sibaja (Figura 59) está inspirada en el trabajo de un obrero albañil. Se nota una conciencia en el uso geométrico del espacio y una claridad en evidenciar los esfuerzos del cuerpo al realizar las acciones. El uso de objetos imaginarios como pala, carretillo, mezcladora de cemento manual, son sugeridos por el movimiento, lo que provoca centrar la atención del que observa, no en el uso que hace de los objetos, sino en el esfuerzo realizado por el cuerpo en acción. Las detenciones sugieren la búsqueda de pensamientos que impulsan su accionar. La música “rocksteady” propuesta por el colaborador, solo fue utilizada como atmósfera que ayudó a la concentración.



Figura 59. Imágenes que muestran secuencia de “oficio albañil”. Mauricio Sibaja. Elaboración propia.

Descubrimientos:

El sugerir con el movimiento el uso de los objetos e integrar el cuerpo a las acciones que realizan primordialmente los brazos, centra la atención en el esfuerzo del cuerpo en su totalidad. El definir las acciones, con el uso de verbos, provoca una claridad y precisión en la ejecución del colaborador.

Comentarios:

En la sesión se contó con la colaboración de Mauricio Sibaja y Eder Porras, los cuales mostraron su secuencia individual que se ha denominado oficio y que está enmarcada en la categoría de “El hombre del deporte”. En ambas se nota claridad en la propuesta y conciencia de los elementos técnicos puestos en práctica, así como una “línea de pensamiento” que justifica y acompaña la sucesión de acciones.

Sesión 27: sábado 11 de abril, 2015.

Hora: 1:00 p.m. a 3:00 pm.

Lugar: Teatro Universitario U.C.R.

Objetivos:

1. Revisar los contenidos del trabajo técnico realizado hasta ahora de forma práctica.

2. Plantear, a partir de los contenidos que se consideran pendientes, el trabajo técnico de las siguientes sesiones y proponer plazos para dicho trabajo.
3. Valorar la conveniencia de incorporar nuevos integrantes al proceso.

Actividades:**1. Exposición magistral:**

Se realiza una conversación con los colaboradores, en la cual se plantea hacer una revisión del trabajo técnico hecho hasta ahora, con el fin de identificar los contenidos desarrollados y los que se considera hay que adicionar.

Además, se considera la posibilidad de incorporar nuevos colaboradores que sirvan, en principio, de observadores y que, además, bajo la tutela de los colaboradores presentes, se incorporen al trabajo práctico y exijan clarificar y comunicar los conceptos técnicos que se han desarrollado hasta ahora.

Observaciones:

Se considera que los colaboradores han adquirido un manejo técnico cada vez más claro y preciso y un vocabulario técnico en común, que les permite comunicar y ser conscientes de los conceptos puestos en práctica.

Comentarios:

Al final de esta segunda etapa se cuenta con la colaboración de Mauricio Sibaja, Yael Salazar y Eder Porras, con los cuales se plantea la posibilidad de incorporar nuevos participantes al proceso, debido a que la disponibilidad de horario puede sufrir modificaciones.

4.1.3. Inicio de sesiones prácticas etapa 3.

En esta etapa se pretende abordar, de forma práctica, los elementos técnicos vistos hasta ahora y profundizar de forma específica los siguientes conceptos: contrapesos morales,

sincronía en velocidad y puntuación, y realizar interacciones en situaciones de juego escénico, asociado a las categorías o contextos. Además, haciendo uso de la secuencia llamada oficio, se integrarán a este estudio elementos como: línea de pensamiento, resistencia, puntuación, progresiones de velocidad y resistencia, afectación del tiempo, valor objetivo y subjetivo del peso de los objetos imaginarios, contrapesos morales que afecten el pensamiento y ocultar o evidenciar la lucha contra el peso.

Además, en esta segunda etapa se continúa trabajando elementos provenientes de las categorías de “El hombre del deporte”, “El hombre en la sala de estar”, la “Estatuaria móvil” y se incluirá características de “El hombre de ensueño”, que plantea la idea de afectar la gravedad, el tiempo y el espacio, como modo de mostrar una realidad en donde las leyes físicas no son aplicables.

Para dicho propósito se cuenta con la colaboración de seis personas, gracias a la incorporación de tres nuevos participantes.

Colaboradores:

- Yael Salazar
- Mauricio Sibaja
- Eder Porras
- Mar Jiménez
- Camila Campos
- Jagdish Hall

Sesión 28: sábado 18 de abril, 2015.

Hora: 9:00 a.m. a 12:00 p.m.

Lugar: Teatro Universitario U.C.R.

Objetivos:

1. Hacer un repaso de los contenidos técnicos abordados hasta ahora.
2. Observar y analizar las propuestas de oficio realizado por tres de los colaboradores.
3. Escuchar las impresiones de los tres nuevos colaboradores integrados a partir de hoy.

Actividades:

a. **Exposición magistral:**

Se realiza una conversación con los colaboradores en la cual se plantea hacer una revisión del trabajo técnico realizado hasta ahora. Paralelo a esto se les expondrá a los nuevos colaboradores los elementos técnicos que se ha explorado. Este procedimiento sirve como medio de repaso para los antiguos colaboradores. Se menciona la segmentación del cuerpo en órganos cuya jerarquía la tiene el tronco. Se exponen los tipos de movimiento que puede realizar cada segmento del cuerpo. Se diferencia dos formas de movilidad: “movimiento brusco” y “movimiento fundido”. Se menciona la geometría del espacio, entendida como líneas imaginarias en el espacio que sirven de guía para el actor o la actriz para la trayectoria del movimiento de su cuerpo. Por último, se explica las escalas de movimiento y se asocia el concepto a la imagen de un tren en donde los vagones pueden formar líneas rectas, pero también pueden formar curvas.

b. **Trabajo práctico:**

Se realiza un calentamiento técnico que consiste en un repaso de los contenidos vistos hasta ahora.

- a. Segmentación del cuerpo: cabeza, cuello, torso, cintura, cadera y piernas.
- b. Tipos de movimiento: inclinación, proyección, rotación y traslación.

- c. Formas de movilidad: “brusco” y “fundido”.
- d. Geometría del espacio.
- e. Escalas de movimiento.

c. Exploración:

A continuación, se les propone:

- a. Mostrar el ejercicio llamado oficio dentro de la categoría de “El hombre del deporte”.
- b. Análisis de cada una de las propuestas.
- c. Escuchar las impresiones de los nuevos colaboradores.

4. Registro audiovisual:

En esta sesión no se realizó registro audiovisual.

Observaciones:

Se considera que cada colaborador tiene ya una selección de acciones que conforman una secuencia llamada oficio. Los tres más antiguos manipulan objetos imaginarios dentro de su propuesta, lo cual permite explorar las relaciones de esfuerzo con estos. Además, adaptaron su idea a la que hasta ahora era la secuencia arquitectónica. Cada una de las secuencias está aún en la realidad de la mecánica de movimiento, bajo el estímulo del uso de verbos asociados a la acción.

Descubrimientos:

La intuición de tomar la secuencia arquitectónica como base técnica para la construcción del estudio individual del oficio, da buenos resultados, por lo visto en la sesión, ya que les brinda un uso geométrico del espacio, claridad en las acciones y trayectorias que realiza su cuerpo en movimiento.

Comentarios:

La inclusión de nuevos colaboradores en el proceso tiene como intención estimular a los que han estado en las etapas anteriores y que evidencian la necesidad de un cambio en la dinámica. Además, su inclusión proporciona nuevas visiones del trabajo y brinda la posibilidad de explorar en forma conjunta. En la conversación realizada al final de la sesión, sus impresiones develan interés por el trabajo técnico que, a esta altura del proceso, es cada vez más claro para todos y se cree que acelerará el conocimiento de los nuevos integrantes.

Sesión 29: sábado 25 de abril, 2015.

Hora: 9:00 a.m. a 12:00 p.m.

Lugar: Teatro Universitario U.C.R.

Objetivos:

1. Hacer un repaso de los contenidos técnicos abordados hasta ahora.
2. Explorar a partir de atribuirle al movimiento diferentes intenciones (cargas o impulsos) que lo afecten o modifiquen.
3. Precisar y clarificar el uso geométrico del espacio y del cuerpo.

Actividades:

a. **Exposición magistral:**

La sesión inicia con una exposición sobre los conceptos técnicos explorados: la segmentación del cuerpo: cabeza, cuello, torso, cintura, cadera y piernas; los tipos de movimiento: inclinación, proyección, rotación y traslación; las formas de movilidad: “movimiento brusco” y “movimiento fundido”; el uso geométrico del espacio; y, finalmente, las escalas de movimiento.

b. **Trabajo práctico:**

Se realiza un calentamiento técnico a partir de los siguientes conceptos aplicados al movimiento: el triple diseño siguiendo el orden de rotación, inclinación y proyección, la identificación de la segmentación del cuerpo al aplicar los tipos de movimiento a los diferentes órganos (segmentos), secuencias que proponen formas de movilidad dentro de un uso geométrico del espacio, la ejecución de escalas de movimiento en inclinación, proyección y rotación en forma de espejo, los colaboradores forman parejas.

c. Exploración:

A continuación, se les propone:

- a. Interactuar en parejas, con la idea de dibujar en el espacio, líneas a través del movimiento del cuerpo.
- b. Dejarse influir por la música como recurso de sincronización.
- c. Tener claridad en la forma de interacción, tanto en la intención del movimiento (asociado a la velocidad) como en la forma (asociado a la línea).
- d. Se desarrolla una charla-evaluación del trabajo realizado.

d. Registro audiovisual:

Se realiza un registro audiovisual de la propuesta de Yael Salazar que se llamará oficio y que se inspira en las acciones de una costurera realizando su trabajo (Anexo 5. Video 48).

Observaciones:

El trabajo en parejas facilitó la aplicación práctica de los conceptos. Al trabajar en parejas, los tres colaboradores más antiguos debieron ser claros en las propuestas de secuencias técnicas para que los nuevos integrantes, a través de la observación de la experiencia práctica, comprendieran los conceptos.

Al observar la propuesta individual de oficio de la colaboradora Yael Salazar, se puede notar claridad en la secuencia de acciones. Dicha secuencia está sujeta a un uso geométrico del espacio, que proviene de la secuencia arquitectónica y propone la visión de una costurera realizando su trabajo. Aunque las acciones propuestas no demandan un gran esfuerzo, se nota la intención por mostrar los impulsos físicos que provocan el movimiento del cuerpo.

Parece que la movilidad de los brazos responde correctamente al impulso del tronco y que la colaboradora establece una clara relación con los objetos imaginarios que utiliza: tela, aguja, hilo, tijeras. La ejecución, sin embargo, puede tener más detenciones, pues transcurre en la mayoría del tiempo de forma fundida, es decir, evidenciar las actitudes. En este caso, aunque la colaboradora ejecuta la propuesta con música, no influye ni en la forma de movilidad, ni en los acentos o pausas. (Figura 60)



Figura 60. Imágenes que muestran secuencia de “oficio costurera”. Yael Salazar. Elaboración propia.

Descubrimientos:

Brindarles la posibilidad a tres de los colaboradores de servir de guía para los nuevos integrantes, les demandó tener claridad en la aplicación práctica de los diferentes conceptos. Además, la dinámica de trabajar en parejas facilitó la comunicación e interacción de los

participantes. El hecho de darles la responsabilidad de servir como guías, sirvió de estímulo para apropiarse de la técnica y dinámica de la sesión.

Comentarios:

Todos los colaboradores enfatizan la necesidad de adiestrarse en la técnica y les parece importante el periodo de calentamiento que hasta ahora se realiza. Les parece que se ha adquirido claridad en los conceptos. Externan que las exploraciones se ven influenciadas por una preocupación por la técnica que les resta disfrute. Además, proponen que se debería encontrar un equilibrio entre el uso de la técnica y la interacción. En este punto, los colaboradores externan la necesidad de una línea de pensamiento que justifique el movimiento técnico.

Con respecto a la propuesta individual de Yael Salazar, se puede mencionar que se encuentra dentro de la categoría de “El hombre del deporte”. Se nota que hay un estudio de los impulsos físicos que provocan la acción, así como un uso de los objetos antes indicados, tomando en cuenta una visión objetiva del peso y forma de estos, así como su uso.

Sesión 30: sábado 2 de mayo, 2015.

Hora: 9:30 a.m. a 12:00 p.m.

Lugar: Teatro Universitario U.C.R.

Objetivos:

1. Delimitar los planos frontal y lateral, en los cuales los colaboradores deben interactuar entre sí, a modo de clarificar su concepción del uso del espacio.
2. Buscar sincronías en velocidad y trayectorias del movimiento, que ayuden a la comunicación.

3. Enfocar la atención de cada colaborador en la categoría de “El hombre en la sala de estar”.

Actividades:**1. Exposición magistral:**

Se abordan algunas características de la categoría de “El hombre en la sala de estar”: el cambio de una actitud y el poco esfuerzo.

2. Trabajo práctico:

Se realiza un calentamiento técnico a partir de la segmentación del cuerpo, tipos de movimiento, formas de movilidad, el uso geométrico del espacio y escalas de movimiento en inclinación, proyección y rotación.

3. Exploración:

A continuación, se les propone:

- a. A partir de interacciones en pareja, trabajar primero en plano frontal y luego en plano lateral. Luego, cambiar de un plano a otro sincronizando los tiempos, pausas y trayectorias.
- b. Enmarcar la interacción dentro de la categoría de “Hombre en la Sala de estar”, con la presencia de otro cuerpo, con el cual se comunica.

Observaciones:

Se observa, en los colaboradores dificultad en crear actitudes dentro de las exploraciones, sin embargo, en ocasiones se percibe cierto grado de comunicación. La búsqueda de sincronía en la velocidad del movimiento, así como en los momentos de detención, ayuda a la construcción de la imagen grupal. Los colaboradores recién integrados al

proceso muestran claridad en lo concerniente al reconocimiento de la segmentación del cuerpo y los tipos de movimiento,

Descubrimientos:

De forma espontánea, los colaboradores interactuaron al asignarles “contrapesos morales” a las acciones, bajo la idea de que el impulso del movimiento lo provocan las ideas o pensamientos. La lucha contra el peso es ya una condición; y el “contrapeso moral” es el impulso mental que justifica y provoca el movimiento. Los “contrapesos morales” se interpretan como pensamientos, más específicamente, es la línea de pensamiento que provoca las acciones.

Comentarios:

Los colaboradores expresan la necesidad de justificar las acciones. Surge la idea de definir el contexto, el lugar y el tiempo en que se desarrollan las acciones. Se considera que esto puede ayudar a encontrar las motivaciones que impulsan sus acciones. Se les sugiere proponer una línea de pensamiento que acompañe sus secuencias de movimiento para las interacciones en pareja, así como para el estudio individual que se ha denominado oficio. Parece pertinente distinguir que este estudio individual, parte de una secuencia de movimiento arquitectónica.

Sesión 31: sábado 23 de mayo, 2015.

Hora: 9:30 a.m. a 12:00 p.m.

Lugar: Teatro Universitario U.C.R.

Objetivos:

1. Establecer una primera propuesta “arquitectónica”, secuencia de movimiento, para cada interacción de pareja.

2. Indagar las formas de memorizar los encuentros por parte de los colaboradores.

Actividades:

1. **Exposición magistral:**

Pareció oportuno tener una pequeña charla sobre las categorías propuestas por Decroux, sus particularidades y énfasis.

2. **Trabajo práctico:**

Se realiza un calentamiento técnico a partir de:

- a. Los segmentos del cuerpo: cabeza, cuello, torso, cintura, cadera y piernas.
- b. Tipos de movimiento: inclinación, proyección, rotación y traslación.
- c. Geometría del espacio.
- d. Escalas de movimiento.

3. **Exploración:**

Se les solicita a los colaboradores improvisar en parejas sobre las guías del ejercicio llamado relaciones, enmarcado en la categoría “El hombre en la sala de estar”. Cada pareja interacciona en un espacio escénico diferente (espacio vacío, una banca, dos sillas). Se les solicita definir los planos (frontal y lateral), trayectorias, contactos (visuales o táctiles), niveles (bajo, medio, alto), valorar la proxemia.

4. **Registro fotográfico (Figura 61):**

En esta sesión se realizará un registro fotográfico.



Figura 61. Exploración en parejas. Mar Jiménez y Mauricio Sibaja. Eder Porras y Camila Campos, Jagdish Hall y Yael Salazar. Elaboración propia.

Observaciones:

Se observa en todos los colaboradores dificultad en el uso geométrico del espacio al incluir elementos escenográficos. Estos, en vez de abrir nuevas posibilidades, se convierten, en algunos momentos, en obstáculos para la movilidad de su cuerpo y la interacción. Sin embargo, se nota claridad en el uso de los planos y los colaboradores encuentran la posibilidad de incorporar niveles. Además, se nota un esfuerzo por interactuar con el compañero, con el objetivo de establecer relaciones que propicien un diálogo a través del movimiento.

Descubrimientos:

Se considera que la inclusión de elementos escenográficos requiere más tiempo de exploración. El integrar estos elementos tiene que ver con valorar su uso y encontrar las posibilidades escénicas, ya que estos modifican el espacio.

Comentarios:

La inclusión de elementos escenográficos, por un lado, tiene la intención de explorar nuevas posibilidades de puntos de apoyo para el cuerpo, incorporar nuevos niveles y relaciones integrando el objeto. La integración y uso de dichos elementos escenográficos

dificultó la interacción entre las parejas y significó más dificultades técnicas que los alejaron del objetivo de establecer relaciones y diálogos a través del movimiento.

Sesión 32: sábado 30 de mayo, 2015.

Hora: 9:30 a.m. a 12:00 p.m.

Lugar: Teatro Universitario U.C.R.

Objetivos:

1. Explorar dentro de la categoría de “El hombre de ensueño”, modificando el espacio y tiempo.
2. Clarificar los conceptos técnicos que afectan el movimiento e imagen corporal del cuerpo, mediante la exploración de la categoría de “El hombre de ensueño”.
3. Concientizar a los colaboradores sobre la puntuación y geometría de su secuencia individual, que se ha llamado oficio.
4. Explorar formas distintas de ocultar el esfuerzo e impulso del cuerpo en movimiento.
5. Revisar y definir una primera propuesta de la secuencia oficio, por cada uno de los colaboradores.
6. Enfocar la atención de cada colaborador en el drama que sufre el cuerpo al realizar acciones primordialmente físicas y el ocultamiento de ese esfuerzo.
7. Filmar la secuencia llamada oficio de cada uno de los colaboradores, para que se utilice de referencia.

Actividades:

1. **Exposición magistral:**

Se abordan algunas características técnicas de la categoría “El hombre de ensueño”, las cuales son: plantear la importancia de los puntos de apoyo como soporte, ocultar el peso, el

impulso y el esfuerzo en la consecución del movimiento. Se plantea la sensación de flotar como parte del contexto o entorno físico en el cual se realizan las acciones. La densidad de dicho entorno puede cambiar. Se llama la atención sobre el hecho de decidir trabajar las secuencias de acciones con el cuerpo inclinado, como forma de obligarlo a encontrar el equilibrio.

2. Trabajo práctico:

Se realiza un calentamiento técnico a partir de la movilidad de los segmentos del cuerpo: cabeza, cuello, torso, cintura, cadera y piernas.

Se les propone clarificar en forma práctica los tipos de movimiento: inclinación, proyección, rotación y traslación.

Se les insta a diferenciar las formas de movilidad: “movimiento brusco” y “movimiento fundido”

Se les exhorta a trabajar dentro de una geometría del espacio.

Se les plantea ejecutar escalas usando los tipos de movimiento.

3. Exploración:

A continuación, se les propone:

- a. Que a partir de pequeñas secuencias de movimiento, imaginen estar en diferentes sustancias: agua, aceite, aire y un entorno en donde la gravedad no existe y por lo tanto, no afecta el movimiento del cuerpo.
- b. Afectar el tiempo, aletargando cada momento y completando las actitudes.
- c. Incorporar un contexto musical como estímulo, que los induzca hacia una continuidad en el movimiento.

- d. Modificar la puntuación de su secuencia de acciones oficio y realizarla de forma fluida, sin acentos.
- e. Realizar una exploración en parejas y tríos, en la cual se defina la ubicación espacial de cada cuerpo y progresivamente encontrar un diálogo.
- f. Tomar en cuenta que los puntos de apoyo son el soporte en la tarea de ocultar el peso: se les impone la tarea de buscar formas de ocultar el esfuerzo y el peso.
- g. Se les pide dialogar con el otro cuerpo con la sensación de flotar, como si la fuerza de gravedad no existiera: la densidad del entorno puede cambiar y el cuerpo inclinado, aparentemente, no le significa esfuerzo o lucha.
- h. Buscar una sincronía en la velocidad del movimiento con el otro cuerpo.

4. **Registro audiovisual:**

Se les solicita a los colaboradores reiterar la exploración para filmarla. Se les recuerda las pautas (Anexo 5. Videos 49, 50, 51, 52 y 53).

Observaciones:

a. Se puede observar en la exploración realizada por Yael Salazar y Mauricio Sibaja (video 49) una densidad en el movimiento y un ocultamiento de los acentos antes propuestos, que dan como resultado una continuidad en la ejecución de las secuencias. Dicha continuidad oculta el esfuerzo y centra nuestra atención en el movimiento del cuerpo y no en las acciones que realiza con los objetos imaginarios. Los cambios de velocidad propuestos por los colaboradores, dan la impresión de que el tiempo transcurre a velocidades diferentes.



Figura 62. Imágenes que muestran exploración ensueño. Mauricio Sibaja y Yael Salazar. Elaboración propia.

b.1. Se puede observar en la ejecución de los colaboradores Yael Salazar y Mauricio Sibaja (ver Anexo 5: video 50- a) una búsqueda por ocultar la fuerza de gravedad que afecta al movimiento del cuerpo y que lo transporta a otra realidad cercana a la de “El hombre de ensueño”. En ocasiones da la impresión de que los cuerpos flotan y, aunque la exploración fue realizada con música, esta no fue tomada en cuenta.



Figura 63. Imágenes que muestran exploración ensueño 2. Mauricio Sibaja y Yael Salazar. Elaboración propia.

b.2. La exploración en tríos, en comparación con los dúos realizada anteriormente, sí enfatiza los acentos y los colaboradores proponen cambios de velocidad, aunque hay una intención por ocultar el peso y el esfuerzo, el uso de diversas velocidades nos aleja de la categoría de “El hombre de Ensueño” (ver Anexo 5. Video 50-b).



Figura 64. Imágenes que muestran exploración en tríos 1. Secuencia Camila Campos, Mar Jiménez y Jagdish Hall. Elaboración propia.

c. Se puede observar el uso de una velocidad continua en los diferentes movimientos, una acentuación suave al detenerse y mostrar la actitud, se nota un ocultamiento del esfuerzo y una prolongación de la pausa, que da la impresión de una afectación en el tiempo (Ver Anexo 5. Video 51).



Figura 65. Imágenes que muestran exploración en tríos 2. Secuencia Camila Campos, Mar Jiménez y Jagdish Hall. Elaboración propia.

d. Se puede observar un uso de la velocidad primordialmente lenta, aunque en ocasiones proponen acentos súbitos. Se percibe en los colaboradores una búsqueda de sincronía, tanto en la velocidad del movimiento, como en la pausa. Los cuerpos dan la impresión de que flotan sin fuerza de gravedad que los afecte, tanto en las traslaciones como en los otros tipos de movimiento. El movimiento de sus cuerpos da la impresión de que

realizan las acciones sin esfuerzo aparente. La música es usada como atmósfera (ver Anexo 5. Video 52).



Figura 66. Imágenes que muestran exploración en tríos 3. Secuencia Mauricio Sibaja, Yael Salazar y Jagdish Hall. Elaboración propia.

e. En la exploración en tríos (ver Anexo 5. Video 53) no se percibe sincronía por parte de las colaboradoras pues mientras una acentúa, otra detiene el movimiento y otra realiza las acciones de forma continua. Sin embargo, esto crea contrastes que pueden evidenciar los elementos que acercan a la categoría de “El hombre de ensueño”, tales como continuidad en el movimiento, acentuación suave o ausencia de ella, el uso de una velocidad constante, preferiblemente lenta.



Figura 67. Imágenes que muestran exploración en tríos 4. Secuencia Mar Jiménez, Yael Salazar y Camila Campos. Elaboración propia.

Descubrimientos:

En las exploraciones en grupo, la sincronía en la velocidad lenta, la acentuación suave o la ausencia de ella, el ocultamiento del peso y del esfuerzo, y la detención prolongada como sinónimo de interrupción en el transcurso del tiempo, acerca a la idea general de “El hombre de ensueño” desde un trabajo técnico.

Comentarios:

Se considera que el trabajo realizado en la sesión, condujo a un acercamiento hacia la categoría de “El hombre de ensueño”.

Sesión 33: sábado 6 de junio, 2015.

Hora: 9:00 a.m. a 12:00 m. d.

Lugar: Teatro Universitario U.C.R.

Objetivos:

1. Clarificar la imagen corporal que cada colaborador ejecuta, tomando en cuenta el uso geométrico del cuerpo y el espacio.
2. Explorar formas distintas de construir actitudes (posturas), a partir de diferentes segmentos que se trasladan o inclinan.
3. Definir por parte de cada colaborador, la puntuación y geometría de su secuencia individual, que se ha llamado oficio.

Actividades:

1. Exposición magistral:

Se les propone a los colaboradores observar el video *Corporeal Mime Training*. Se les solicita poner especial atención al impulso como motor para el movimiento escalado del cuerpo y la alineación del cuerpo a partir de la inclinación de un segmento o bloque del cuerpo.

2. Trabajo práctico:

Se realiza un calentamiento técnico a partir de la segmentación del cuerpo, los tipos de movimiento, las formas de movilidad y las escalas de movimiento. Se les propone alinear el cuerpo a partir de un segmento o bloque que se inclina o traslada.

3. Exploración:

A continuación, se les propone:

- a. Realizar una exploración individual con su sombra proyectada en la pared, enfatizada en el uso geométrico del espacio, la línea curva, la línea recta, el plano frontal, el plano lateral y las actitudes.
- b. Retomar su propuesta individual de oficio y clarificar el uso geométrico del espacio y la puntuación.
- c. Trabajar en parejas a partir de los oficios y encontrar puntos de sincronía.

4. Registro audiovisual:

Se realiza un registro audiovisual de las exploraciones en parejas (Anexo 5: videos 44 y 45)

Observaciones:

Sobre el video observado al inicio de la sesión, es importante rescatar que gracias a él, nos quedan claros conceptos como:

- a. Ir en contra de la fuerza de gravedad y a favor de ella.
- b. El movimiento de los brazos como resultado del impulso del tronco, al realizar diferentes tipos de movimiento (traslación, inclinación).
- c. El uso segmentado de los diferentes órganos del cuerpo.

- d. La incorporación de cada órgano en el movimiento, para la construcción de progresiones ascendentes y descendentes.
- e. Fuerzas de oposición al movimiento que provocan resistencia (*Projetomimicas*, 2013).



Figura 68. Corporeal Mime Training. Tomado de: *Projetomimicas*, 2013.

En las exploraciones en pareja, se puede observar una búsqueda acertada de sincronía, que da como resultado una imagen en conjunto, pues unifica las secuencias que fueron construidas en forma individual. Las secuencias van adquiriendo cada vez mayor precisión y claridad. Además, los colaboradores proponen progresiones en el movimiento y cambios de posición a partir de pequeños desplazamientos.



Figura 69. Videos 44 y 45. Exploración en parejas. Mar Jiménez y Camila Campos. Eder Porras y Mauricio Sibaja. Elaboración propia.

Descubrimientos:

La sincronía en la velocidad, en las actitudes y la acentuación, dada por las formas de movilidad, ayuda a la construcción de imágenes en conjunto. Se provoca relación entre las secuencias, las cuales se colocan en un mismo contexto. La música sirve de guía en la acentuación y velocidad de los movimientos.

Comentarios:

Los colaboradores expresan la necesidad de incorporar las razones (líneas de pensamiento) que los impulsan a realizar las acciones. Es decir, los contrapesos morales que los llevan a mover el peso de su cuerpo en su “lucha” contra la gravedad. El definir formas de lucha contra la gravedad, lleva a los colaboradores a establecer una línea ya no solo técnica, sino también de pensamiento. Pensamientos que impulsan el movimiento de sus cuerpos a través de la secuencia de acciones. En esta sesión, se contó con la colaboración Eder Porras, Mauricio Sibaja, Mar Jiménez y Camila Campos.

Sesión 34: sábado 13 de junio, 2015.

Hora: 9:30 a.m. a 11:30 a.m.

Lugar: Teatro Universitario U.C.R.

Objetivos:

1. Abordar, a manera de exploración, los conceptos de impulso, línea de gravedad y equilibrio.
2. Explorar formas de movilidad a partir de la observación y análisis hecha en la sesión anterior, del video *Corporeal Mime Training*.

Actividades:

1. **Exposición magistral:**

Se les recuerda a los colaboradores los conceptos de impulso, línea de gravedad y equilibrio, vistos e identificados anteriormente.

2. Trabajo práctico:

Se realiza un calentamiento técnico, en el cual se les propone a los colaboradores, identificar el impulso como provocador del movimiento. Se les solicita, además, ser conscientes del uso geométrico del espacio y del cambio de puntos de apoyo.

3. Exploración:

Se trabaja de forma individual con la sombra proyectada en la pared y se les pide revisar la secuencia individual del oficio; identificar e incorporar los conceptos de impulsos, cambio de línea de gravedad y el uso geométrico del espacio en cada propuesta.

A continuación, se les propone:

- a. Realizar una exploración en parejas mediante el trabajo con su sombra proyectada en la pared, como búsqueda de interacción entre los dos cuerpos.
- b. Integrar las modificaciones que crean pertinentes, en su secuencia de movimiento, denominada oficio.
- c. Sincronizar en parejas, usando la música como estímulo, los impulsos, tiempos de trayectoria y pausas; utilizando sus secuencias de oficios.

4. Registro audiovisual.

Se graban las propuestas de oficio en parejas (Anexo 5. Videos 46 y 47).

Observaciones

a. Al realizar la exploración con la sombra proyectada en la pared, ya sea individualmente o en parejas, los colaboradores logran apreciar la imagen de su cuerpo sin la

distracción de los gestos faciales. Además, pueden verificar la ejecución de los distintos tipos de movimiento y hacer las correcciones que les parecen pertinentes.



Figura 70. Imagen 34. Mar Jiménez. Exploración con la sombra. Elaboración propia.

Al hacer el registro audiovisual, es importante destacar que las colaboradoras Mar Jiménez y Camila Campos (Figura 71) ejecutan una misma secuencia. Al inicio de la exploración, hay por parte de ambas una búsqueda de relación entre los cuerpos, que se basa en la sincronía de la velocidad del movimiento y de la acentuación. Es claro el uso geométrico del espacio y el orden de las acciones que conforman la secuencia. Avanzada la exploración, otros colaboradores proponen una relación de oposición entre los cuerpos. La música, en principio, es usada como una atmósfera, pero luego los acentos de ésta sirven de estímulo para la acentuación de la secuencia. (Ver Anexo 5. Video 46)



Figura 71. Exploración en parejas a partir de su “oficio”. Mar Jiménez y Camila Campos. Elaboración propia.

b. Al igual que en la exploración antes descrita, hay por parte de los colaboradores Eder Porras y Jagdish Hall (ver Anexo 5: Video 47) una preocupación por sincronizar la velocidad y forma que adquiere el cuerpo al realizar los movimientos. Se observa, en la ejecución de ambos, que el movimiento de los brazos está integrado a las secuencias. Hay un uso consciente de los planos frontal y lateral. Además, se nota la intención de hacer coincidir el momento de la detención (actitud). En este caso, la secuencia de cada uno es distinta y, al ejecutarla simultáneamente, provocan distintas relaciones entre los cuerpos y dan como resultado imágenes en conjunto de forma no intencional: un cuerpo empuja, atrae, amenaza, complementa, en todo caso, afecta el movimiento del otro.

Es interesante mencionar que cada una de las secuencias en sí misma realiza acciones individuales de origen distinto que, sin embargo, al verlas simultáneamente establecen relaciones, lo cual crea nuevas imágenes en quien mira. La música del género “rock progresivo” es usada como una atmósfera que afecta la velocidad de los movimientos y los conduce hacia una acentuación suave y una sincronía en la velocidad, acentuación y las detenciones.

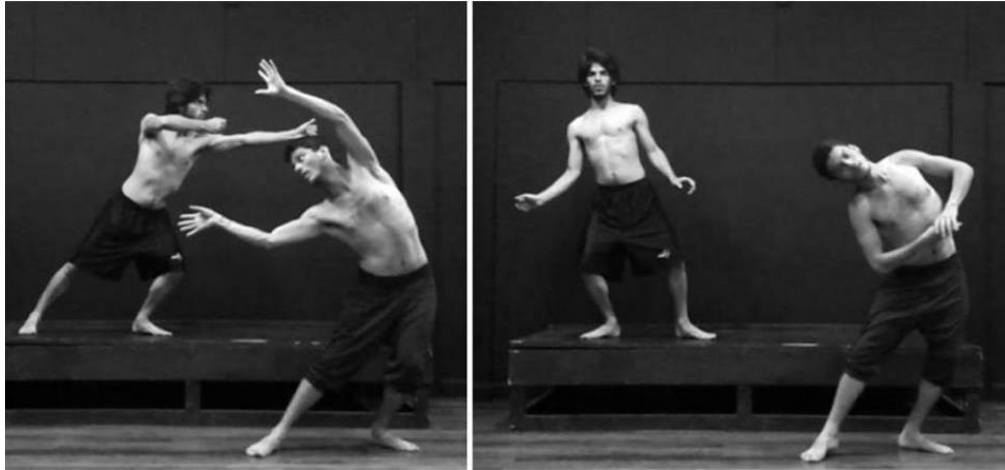


Figura 72. Exploración en parejas a partir de su “oficio”. Eder Porras y Jagdish Hall. Elaboración propia.

Descubrimientos:

Resulta importante destacar que, en ambas exploraciones en parejas (Video 46 y 47) en donde utilizan las secuencias individuales, los colaboradores proponen, al que mira, nuevas interpretaciones al relacionarse una con otra, lo que da como resultado nuevas imágenes en conjunto, de forma inesperada. Se puede interpretar que una secuencia afecta a la otra.

Comentarios:

La búsqueda de sincronía en la velocidad, la acentuación y las formas de movilidad por parte de los colaboradores modifica las secuencias individuales. Se abre la posibilidad de una construcción de imágenes corporales en conjunto. Esto resulta, de manera inesperada, al estar sujetas a diferentes interpretaciones:

- a. Las de los colaboradores, de manera individual.
- b. La del conjunto de colaboradores, cuando entran en relación directa en el mismo espacio escénico.
- c. La de quien mira y establece una relación en la interacción, espectador.

Esto posibilita una gran gama de combinaciones a partir de las propuestas, lo cual acerca a una reflexión sobre cuál es el modelo de creación de imágenes corporales que se está trabajando. En esta sesión se contó con la colaboración de Eder Porras, Jagdish Hall, Mar Jiménez y Camila Campos.

Sesión 35: sábado 31 de octubre, 2015.

Hora: 11 a.m. a 3.00 p.m.

Lugar: Teatro Universitario U.C.R.

Objetivos:

1. Clarificar algunas de las características que definen a cada una de las categorías de juego escénico propuestas por Decroux.

Actividades:

1. Exposición magistral:

Se realiza una conversación con los colaboradores. Se plantea hacer una revisión de las características de cada una de las categorías propuestas por Decroux, con el fin de dilucidar sus diferencias y evidenciarlas sirviéndose de la secuencia de acciones denominada oficio.

2. Trabajo práctico:

Se les solicita a los colaboradores recordar y ejecutar la secuencia individual de acciones denominada oficio, para clarificar su puntuación (acentos). Incorporar los conceptos de peso, esfuerzo, impulso y “contrapesos” para cada una de las versiones individuales.

3. Exploración:

A continuación, se les propone:

- a. Ejecutar su secuencia denominada oficio para evidenciar los conceptos de lucha contra el peso, impulsos, resistencia, como características esenciales pertenecientes a la categoría de “El hombre del deporte”.
- b. Reiterar la secuencia y ponerles especial atención a las actitudes.
- c. Ocultar la lucha contra el peso como se evidencia en la categoría de “El hombre en la sala de estar”.
- d. Realizar una tercera versión en la cual se oculte la fuerza de gravedad.
- e. Afectar el tiempo, el espacio y la lógica como modo de exponer la categoría denominada “El hombre de ensueño”.
- f. Incorporar “contrapesos morales” que modifiquen la secuencia de acciones a través de la puntuación.
- g. Acentuar las actitudes al realizar la secuencia, como acercamiento a la categoría de la “Estatuaria móvil”.

4. **Registro audiovisual:**

Se realiza un registro audiovisual. (Anexo 5. Videos 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61 y 62).

Durante las actividades anteriores se realizó una filmación de las versiones de oficio de dos de los colaboradores en las cuales se incorporaron aspectos de todas las categorías.



Figura 73. Exploración a partir del “oficio bar tender”. Eder Porras. Elaboración propia.

Observaciones:

Se observa claridad en la ejecución de las secuencias, a través del claro uso geométrico del espacio, la acentuación y el cambio de planos espaciales (frontal y lateral). Cada contrapeso moral que produce una idea de la línea de pensamiento, provoca un nuevo impulso para el cuerpo.

- a. En la primera versión se nota la relación de lucha contra el peso de los objetos, la resistencia que ellos provocan y el valor objetivo y subjetivo que se les otorga. El esfuerzo es evidenciado en el movimiento y afecta las actitudes. (“El hombre del deporte”).
- b. En la segunda versión se observa el ocultamiento del esfuerzo y una acentuación suave. El movimiento es ejecutado, pero se les otorga poco peso a los objetos. (“El hombre en la sala de estar”).
- c. En la tercera versión, los colaboradores enfatizan las detenciones en el movimiento como sinónimo de detener el tiempo al sostener la actitud. Se puede interpretar que se produce un nuevo impulso físico y mental, un pensamiento que provoca otra

acción. Los colaboradores proponen progresiones de velocidad y resistencia al reiterar algunas acciones. (“Hombre de ensueño”).

- d. La cuarta versión es estimulada por la incorporación de contrapesos morales concretos, líneas de pensamiento que afectan el movimiento. Estos estímulos los condujeron a crear resistencia al movimiento y una puntuación más clara, los impulsos requieren de más esfuerzo. (“Estatuaria móvil”).

Descubrimientos:

Al proponer a los colaboradores integrar una línea de pensamiento a la secuencia, las actitudes y el movimiento son afectados, lo que les un peso y acentuación a las imágenes corporales.



Figura 74. Exploración a partir del “oficio albañil”. Mauricio Sibaja. Elaboración propia.

Comentarios:

La diferencia entre cada reiteración (versión) de la secuencia llamada oficio ofrece una visión clara de cómo afectan los estímulos propuestos para la creación de imágenes, en cada una de ellas. Es pertinente aclarar que, al incorporar la línea de pensamiento, los colaboradores se sintieron más cómodos.

En esta sesión se contó con la colaboración de Mauricio Sibaja y Eder Porras.

Capítulo 5: Hacia un modelo de creación.

Con un carácter exploratorio, este proyecto de investigación parte de los principios técnicos y filosóficos de “La mima corporal” y aborda algunas de las características de sus distintas categorías. La combinación de estos estímulos para los actores y la puesta en práctica sugieren una selección e interpretación de conceptos teóricos ligados a una técnica, gracias a los cuales se estructurará un modelo de creación de imágenes corporales.

Este modelo de creación pretende explicar un posible procedimiento mediante el cual el actor o la actriz puede proponer imágenes corporales inspiradas en las acciones del ser humano. Además, se gesta en la reflexión acerca de los estímulos que se les brindaron a los actores a lo largo de este proyecto.

Imágenes corporales que son producto del entorno en el cual se desarrolló este proyecto y que sirvió de fuente de inspiración. Para efectos de esta investigación, “La mima corporal” hace una reinterpretación de la realidad psicofísica que afecta la condición humana. En el caso de esta investigación, el entorno teórico-práctico sobre el arte de “La mima”, propuesto por Etienne Decroux, brindó imágenes que inspiraron cada exploración. Como, por ejemplo, la pieza *El carpintero* sirvió como guía audiovisual para el análisis técnico y muestra de la reinterpretación de un oficio. Otro ejemplo son las versiones vistas de *El Dúo Amoroso*, las cuales inspiraron a proponer las interacciones en parejas sobre el tema general del amor. En el caso de esta investigación, las imágenes visuales referentes al tema de “La mima” constituyeron el entorno teórico y estímulo audiovisual consultado y analizado. Un entorno que proporcionó ideas para proponer las exploraciones prácticas. La observación de este material audiovisual sirvió para la aplicación técnica, para el entendimiento de la

estructuración de las secuencias de movimientos, acciones y actitudes. Las secuencias de movimiento entendidas en su relación con las acciones del ser humano.

Paso 1.

El actor o la actriz percibe.



Figura 75. Esquema del modelo de creación Paso 1. Elaboración propia.

Las imágenes corporales que son, en última instancia, el resultado de este modelo de creación tienen su fuente de inspiración en el entorno que rodea a los actores. Según la propuesta, se le sugiere al actor o la actriz ser testigo de las acciones que se desarrolla en su entorno y percibir la manera en que se realizan las acciones ejecutadas por el ser humano, a través de la observación. Acciones que son observadas y vividas por los actores desde una visión física. Esto conduce a proponer que el entorno físico que rodea los actores nutre sus visiones a partir de su realidad circundante.

El actor o la actriz, por lo tanto, se convierte en testigo de la realidad física que lo rodea y, en otros casos, es partícipe de dicha realidad. En el primer caso la observa y en el segundo la vive. Concretamente, en este caso, la inspiración proviene de las acciones físicas realizadas por las personas, tales como: los oficios, los deportes y el cortejo visto desde una perspectiva física y técnica. Propuesta apoyada en videos de piezas del repertorio de Decruox, de las cuales los actores perciben los movimientos del cuerpo humano, sus acciones y sus actitudes desde una visión técnica, vista como una secuencia de movimientos corporales

concretos. En esta instancia, los actores son estimulados sensorialmente por su entorno, que se desarrolla en un tiempo y espacio que pertenece a su realidad.

Cuando se hace referencia a acciones humanas como fuente de inspiración, es pertinente aclarar que son imágenes que reflejan la realidad del ser humano en relación con un entorno físico en donde no tiene ayuda extra, más que su propio esfuerzo. Y por otras acciones en donde el esfuerzo es mínimo y lo importante es el ocultamiento o ausencia de este.

Dicho de otra forma, imágenes de momentos en que el ser humano trabaja y no trabaja. Imágenes escogidas a partir del concepto de trabajo-esfuerzo y asociadas a la categoría de “El hombre del deporte” y la de “El hombre en la sala de estar”.

Paso 2.

El actor o la actriz registra.

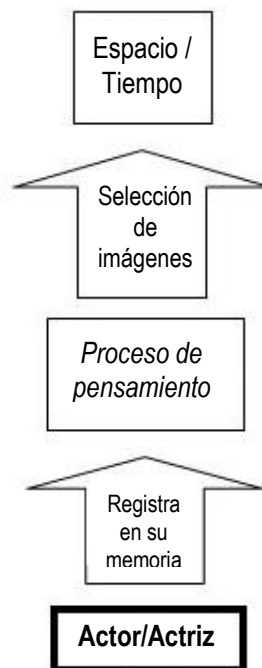


Figura 76. Esquema del modelo de creación Paso 2. Elaboración propia.

El término “registra” se refiere a que, en esta instancia, los actores guardan en su memoria imágenes y sensaciones que la fuente de inspiración les proporcionó y las someten a un proceso de pensamiento mediante el cual seleccionan, de esa realidad física, observada y vivida, una serie de acciones que se ordena en su memoria como una secuencia de movimientos.

Como ejemplo de esta investigación, la observación de las secuencias de acciones asociadas a un oficio (El carpintero) sirvió de estímulo para la creación de otras secuencias, distintas a la observada que muestran acciones de oficios.

El actor o la actriz asocia estas acciones a vivencias, recuerdos o proyecciones en el interior de su memoria y crea combinaciones, en donde el orden de las acciones, el tiempo y el espacio en el que ocurren, son concebidas a través de su visión: una mirada subjetiva.

En esta instancia, que se da en el interior de la memoria de los actores, el tiempo y el espacio en donde ocurren las acciones pueden ser imaginados como distintos al de la fuente real. En el caso de las variaciones de oficio exploradas por los colaboradores, induce a afirmar que son imaginadas a partir de su relación y asociación de sus visiones desde una perspectiva técnica y subjetiva.

En el caso de las exploraciones en parejas: “Encuentro amoroso”, se observa cómo el tiempo y el espacio son imaginados y propuestos por los actores, como aquel que es habitado sólo por él, ella y el otro. Es decir, los actores proponen este ejercicio desde una perspectiva evidentemente subjetiva.

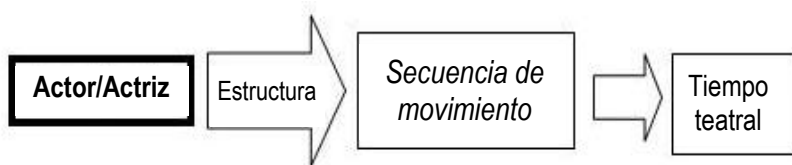
Paso 3.**El actor o la actriz estructura.**

Figura 77. Esquema del modelo de creación Paso 3. Elaboración propia.

El tercer paso que propone este modelo de creación induce al actor o la actriz a estructurar la secuencia de acciones en forma práctica, entendida como el momento que define los tipos de movimiento, las trayectorias, las velocidades, los acentos, las detenciones y actitudes que componen la secuencia de movimiento. Además, en este momento, los actores someten esta secuencia a un tiempo y espacio teatral que, en el caso de “La mima corporal”, corresponde a una condensación del tiempo y un uso geométrico del espacio que implica una forma particular de este arte.

Paso 4.**El actor o la actriz reinterpreta.**

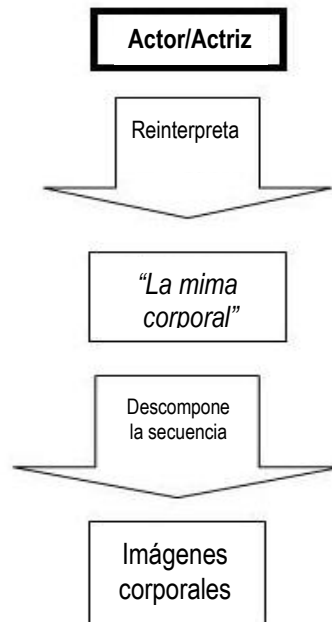


Figura 78. Esquema del modelo de creación Paso 4. Elaboración propia.

En esta instancia los actores reinterpretan, a través de la técnica de “La mima corporal”, la secuencia de movimiento. De dicha técnica seleccionan y ponen en práctica los conceptos que pueden asociar a su visión. “La mima corporal” propone una visión psicofísica de la realidad, porque parte de dos principios: acción y gravedad física, y acción y pensamiento.

El primero propone evidenciar la relación de lucha contra la gravedad y establecer relaciones al asignar “contrapesos escolásticos” al movimiento del cuerpo en acción, a los objetos con los que se relacione y a los otros cuerpos. El segundo propone integrar contrapesos morales, es decir, cargas de peso a los pensamientos que impulsan las acciones físicas que realiza y que, en este caso, se definen como línea de pensamiento.

Por otro lado, someten estas secuencias de acciones a la asociación entre movimiento y verbo, que define la cualidad de cada uno de estos. Se entiende cualidad como la manera en

que se realiza cada movimiento según la combinación que los actores propongan, tomando en cuenta las variables de:

- a- Impulso como aquello que origina del movimiento.
- b- Velocidad respondiendo al tiempo y espacio en el que se ejecuta el movimiento.
- c- Resistencia entendida como la lucha contra el peso.
- d- Peso como aquello provocado por la fuerza de gravedad.

Todos desde una visión psicofísica.

El actor o la actriz, consciente de los tipos de movimientos, las formas de movilidad, el uso geométrico del espacio y de la manipulación del tiempo, reestructura las acciones en secuencias de actitudes, a las cuales les otorga contrapesos escolásticos y contrapesos morales, lo que produce las llamadas secuencias de imágenes corporales. Asimismo, puede descomponer la secuencia en actitudes para producir imágenes corporales en detención.

Modelo de creación de imágenes corporales

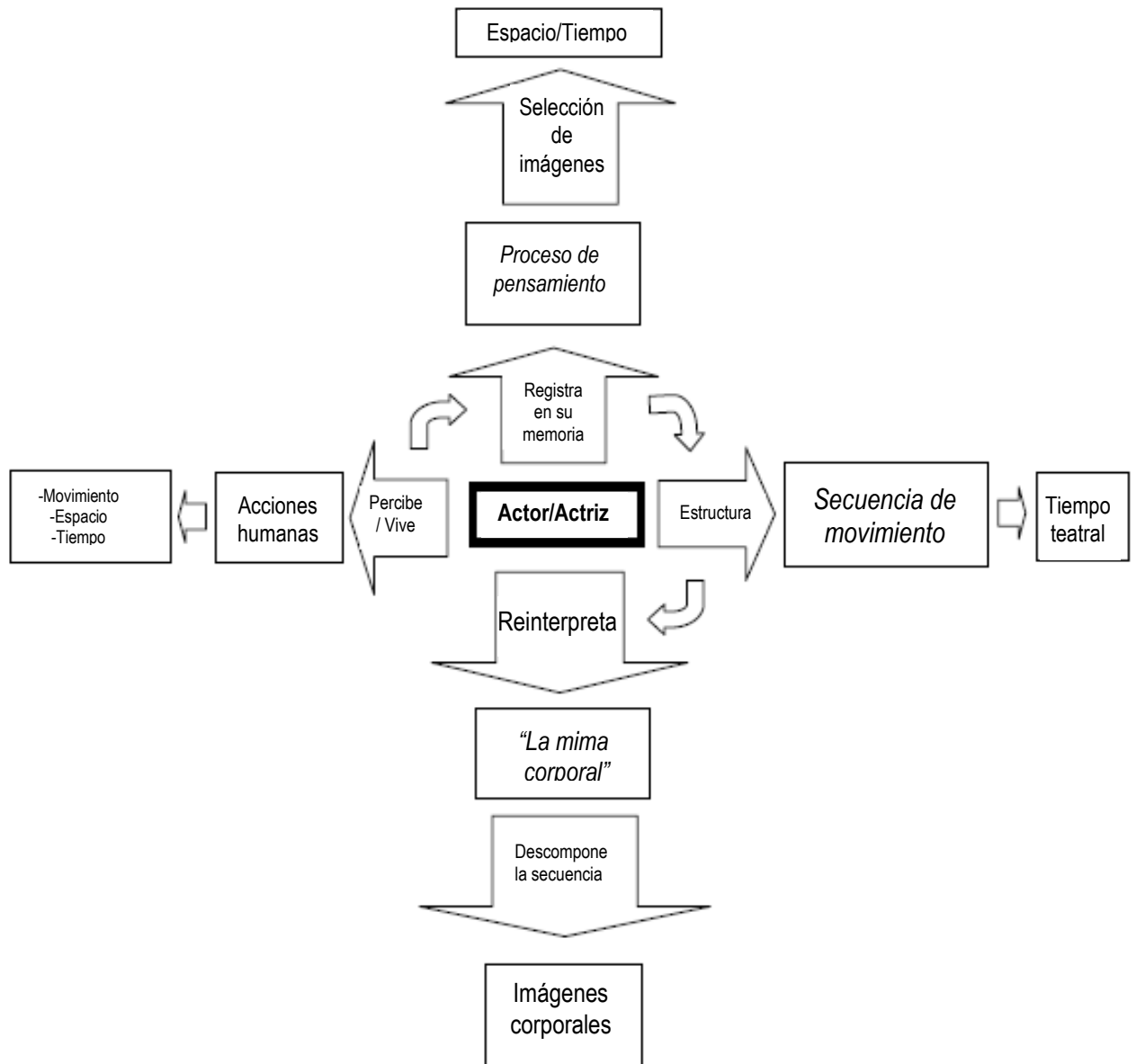


Figura 79. Esquema del modelo de creación. Elaboración propia.

Capítulo 6: Conclusiones.

Desde una perspectiva técnica, se puede concluir que “La mima Corporal” es una herramienta que les brinda a los actores una conciencia de la articulación de su cuerpo, así como de los órganos que lo constituyen y los tipos de movimiento que pueden realizar. Además, les propone una visión psicofísica del movimiento del cuerpo, asociando el pensamiento al impulso que lo produce. Es decir, cargas emocionales que influyen en la velocidad, trayectoria y dirección del movimiento del cuerpo, así como en el tono muscular y actitud del mismo.

El proceso de reflexión, a partir de la práctica y la sistematización apoyada en una técnica específica, contribuye a un enfoque de investigación donde la teoría es entendida por los actores gracias a la praxis misma y a través de la percepción de sus sentidos y su intelecto. Esto incita a los actores a encontrar una manera de explicar lo que producen a nivel artístico, creando en ellos mismos la necesidad de buscar, conscientemente, conceptos técnicos asociados a una teoría que los apoye en su quehacer.

La técnica se convierte así en un instrumento de reinterpretación, de las visiones de los actores, que contribuyen a traducir sus pensamientos a la escena. “La mima” de Etienne Decroux les propone a los actores ser responsables de poner en escena las visiones de la realidad o entorno en el que se desenvuelven, plasmando el reflejo de lo que piensan como creadores y, a la vez, los invita a pensar acerca de lo que hacen en la escena. De esta manera, los creadores, se convierten en investigadores conscientes de su actividad, a partir de cómo miran la condición humana, sus acciones y las posibles ideas o pensamientos que impulsan la manera en que realizan dichas acciones. Los actores apoyan esta visión en los principios

técnicos y filosóficos: acción y gravedad física, y acción y pensamiento, para proponer otra manera de realizar las acciones.

A partir de una mirada retrospectiva, se puede concluir que tener la oportunidad de conocer la visión artística de Etienne Decroux permite identificar un proceso de investigación creativa.

Las fuentes de inspiración que gestaron el conocimiento de “La mima” permitieron realizar una reinterpretación de la realidad a través de su técnica. Tener acceso a registros audiovisuales de sus creaciones y los testimonios de algunos de sus colaboradores, fueron parte fundamental de este proceso teórico y práctico.

Decroux el investigador, observa la condición del actor o la actriz, como aquel que está supeditado a representar un texto que manifiesta la visión de otro. Esto conduce al inagotable maestro, con ayuda de sus colaboradores, a formular el arte de “La mima” que se basa en crear maneras de representar, a través del movimiento del cuerpo, la visión particular del actor o la actriz creadores.

En el libro *Palabras sobre el mimo* se estructura y fundamenta su arte, para luego sorprender con la reinterpretación de la realidad que lo circunda y que pone en escena. Mirar su historia como persona y artista, inspiró y creó la necesidad de entender cómo sus vivencias influyeron en su creación y en su proceso artístico y pedagógico.

Las características que definen cada una de las categorías de “La mima” y que según Igor de Quadra (2011, párr.36) organiza a partir del concepto trabajo-esfuerzo, les propone a los actores, expresar realidades en donde la lucha contra el peso sea evidenciada, o por el contrario se oculte.

También realidades en donde el movimiento del cuerpo que representa el pensamiento, no parece estar afectado por las leyes físicas. Realidades en donde el tiempo y el espacio son manejados a partir de las visiones de los actores, abriendo una gama de combinaciones con la mezcla de dichas categorías, que estimula el trabajo del creador.

El observar los videos de piezas del repertorio de Decroux, así como la lectura de su libro *Palabras sobre el mimo*, además de una respuesta al problema: ¿Cómo crear imágenes corporales?, significó el conocimiento de una técnica de movimiento y creatividad, en donde se complementan la visión subjetiva y objetiva del creador.

El entorno audiovisual y las actividades teórico-prácticas, se transformaron en fuentes de inspiración para la creación de imágenes corporales, ya que en ningún momento se pretendió hacer mima corporal, sino usar sus conceptos técnicos y filosóficos como herramientas para nuestro cometido.

En ese sentido, se puede decir que el “Modelo de creación de imágenes corporales”, que surge como producto de este proyecto de investigación, podría convertirse en una propuesta a partir de la cual se generen otros modelos. Se puede poner a prueba su efectividad explorando cada una de sus partes, para explicar un posible proceso de pensamiento creador. Artistas del ámbito teatral como: dramaturgos, directores y diseñadores, podrían aplicarlo, sustituyendo algunos elementos de este modelo y aplicándolo a la dinámica de su especialidad o disciplina. Esto, también, permitiría tener nuevas perspectivas que surgen de la propuesta de Etienne Decroux que no se reduce a un único campo, sino que se abre hacia varias direcciones de la investigación artística y la creación que tanto inquieta hoy en el mundo.

Capítulo 7: Recomendaciones.

Los actores que deseen utilizar este modelo propuesto, deben, en primer término, adquirir una preparación técnica que le permita traducir sus visiones de la realidad sirviéndose de ella, entendiendo que esta técnica está al servicio de su reinterpretación.

Además, deben tener un lenguaje técnico definido asociado a su quehacer, que le permita adquirir conceptos que clarifiquen su pensamiento creativo.

El actor o la actriz debe tener la facultad de observar las fuentes de inspiración desde una visión objetiva y subjetiva, que alimente las imágenes que registra en su memoria.

Deben tener la capacidad de reflexionar acerca de sus visiones de la realidad y discernir un proceso que le permita ponerlas en escena.

Esta investigación abre la posibilidad a otros estudios que tienen que ver con la gramática, entendida a través de la comparación que hace Barrault (Virchez, 2013, pág. 108) en donde asocia los términos: sujeto, verbo y complemento a los de actitud, movimiento e indicación.

En esta investigación no se abordó la dramaturgia de la imagen, que a criterio personal, podría considerarse como la continuación de este proceso, aplicando el modelo propuesto, ya no para la creación de imágenes corporales, sino para la elaboración de piezas escénicas asociadas al teatro-imagen.

Capítulo 8: Bibliografía.

8.1. Referencias.

Amador, E. (2009). *¡Qué roja está la luna!: Monólogo basado en el personaje de María de “Woyzeck” de George K. Buchner.* (Proyecto de graduación de Licenciatura de Artes Dramáticas), Universidad de Costa Rica, Sede Rodrigo Facio, San José, Costa Rica.

Arendt, H. (2009). *La condición humana.* (R. Gil Novales tr). (1ª ed.). Buenos Aires: Paidós.

Balaskas, A. (1984). *La vida del cuerpo.* (2ª ed.). Barcelona: Ediciones Paidós.

Bonilla, M. (2005). *Escuela de Artes Dramáticas, Teatro Universitario, Universidad de Costa Rica.* Folleto publicado por la Escuela de Artes Dramáticas, Teatro Universitario. San José: Universidad de Costa Rica.

Callejas, M. (2012). *Teatro Punto Cero en busca de sus componentes escénicos, creación y análisis de un texto.* (Proyecto de graduación de Licenciatura de Artes Dramáticas), Universidad de Costa Rica, Sede Rodrigo Facio, San José, Costa Rica.

Cañal, F. & Cañal, C. (2004). *El mimo en la escuela.* Junta de Andalucía. Consejería de Educación y ciencia. España. Recuperado de http://bibliotecadigital.tamaulipas.gob.mx/archivos/descargas/3440d07f1_mimoescuela.pdf. [Consulta 4 -8- 2012]

Colmenares, A. (2012). Investigación-acción participativa: una metodología integradora del conocimiento y la acción. *Voces y Silencios: Revista Latinoamericana de Educación*, 3 (1), pág. 102-115. Recuperado de

- <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/4054232.pdf> [Consulta 16 -12- 2014]
- Daussá, B. (2009). *Decroux y su legado: faltan todavía palabras sobre el mimo. Estudis escènics: quaderns de l'Institut del Teatre.* (35), pág. 309-319. Recuperado de <http://www.raco.cat/index.php/EstudisEscenics/article/view/252847/339585> [Consulta: 23-10-2013]
- Decroux, E. (2000). *Palabras sobre el mimo.* (C. Jaime Rodríguez tr.). México: Ediciones El Milagro. pág. 01-289.
- De Quádra, I. (2011). Utopías del cuerpo del actor como signo escénico del siglo XX. *Revista de Artes.* Noviembre-diciembre, (29) Recuperado de http://www.revistadeartes.com.ar/xxix_teatro_etienne-decroux.html [Consulta 30-10-2013]
- Farley, T. (2006). *Manual de pantomima.* (J. Burgos, tr.). San José: Centro Internacional de Adoración y artes jubileo.
- Gaete, R. (2014). *Biografía Ángel Elizondo.* Recuperado de <http://www.escenafisica.org/angel-elizondo.html> [Consulta 22-11-2015]
- González, F. (2011). *ARECAE. Haciendo-Memoria del Autor-Intérprete.* [Resumen]. (Proyecto de Graduación en su modalidad Evento Especializado de Licenciatura en Artes Escénicas). Universidad Nacional de Costa Rica, Campus Omar Dengo.
- González, P. (2010). *Aplicación teórico-práctica de elementos de la coréutica y la eukinética para la creación y el estudio del movimiento humano en la acción escénica, basada en*

el sistema Jooss-Leeder. (Trabajo Final de Graduación en su modalidad Evento Especializado de Licenciatura en Artes Escénicas). Universidad Nacional de Costa Rica, Campus Omar Dengo.

Habitándonos. (s.f.) *Alberto Ivern, Trayectoria*. [Blog spot]. Recuperado de <http://enhabitandonos.blogspot.com/p/alberto-ivern-trayectoria.html>. [Consulta 2-4-2016]

Investigación-acción, (s. f). En Wikipedia. Recuperado el 26 de julio de 2014 de <http://es.wikipedia.org/wiki/Investigaci%C3%B3n-acci%C3%B3n#Origen>

Ivern, A. (2004). *El Arte del Mimo: Entrenamiento, Técnica, Investigación*. (1ª ed.). Buenos Aires: Centro de Publicaciones Educativas y Material Didáctico.

Jiménez, C & Pérez, L. (2011). *Las mándalas dentro del Ciclo Répere* [Resumen]. (Proyecto de graduación de Licenciatura de Artes Dramáticas) Universidad de Costa Rica, Sede Rodrigo Facio, San José, Costa Rica.

Joan d'Austria. (2016). *Página Principal*. Recuperado de <http://www.moveo.cat/ciamoveo/> [Consulta 2-4-2016]

Lizárraga, I. (2014). *Análisis comparativo de la gramática corporal del mimo de Etienne Decroux y el análisis del movimiento de Rudolf Laban*. (Tesis Doctoral de Filología, Universidad Autónoma de Barcelona). Recuperado de <http://ddd.uab.cat/record/118624> [Consulta 18-2- 2014].

- Mascarenhas, G. (2008). *A origem da mímica corporal: Uma entrevista com Etienne Decruox. OuvirOUver*. Recuperado de <http://www.seer.ufu.br/index.php/ouvirouver/article/view/2044>. [Consulta 27-4-2015].
- Morales, A. (2015). *El proceso colaborativo en la construcción de la dramaturgia escénica del unipersonal Sobre mi casa una nube roja*. [Resumen] (Proyecto de graduación de Licenciatura de Artes Dramáticas), Universidad de Costa Rica, Sede Rodrigo Facio, San José, Costa Rica.
- Pavis, P. (1980). *Diccionario del Teatro: dramaturgia, estética, semiología*. (1ra ed.). Barcelona: Ediciones Paidós.
- Real Academia Española. (2001). *Diccionario de la lengua española*. (22.ed.). Recuperado de <http://www.rae.es/rae.html>
- Rodríguez, J. (2015). *Todo sobre el Centro de Gravedad en el Cuerpo Humano #Biomecánica*. Recuperado de <http://fisioterapia.blogspot.com/2015/09/todo-sobre-el-centro-de-gravedad-en-el.html> [Consulta 27-12 - 2015].
- Salas, R. (2009). *La búsqueda sonora de un camino kinético: Una búsqueda vocal a partir de la división de la acción y el concepto de Tormoz propuestos por la Biomecánica teatral*. [Resumen]. (Proyecto de Graduación de Licenciatura en Artes Escénicas). Universidad Nacional de Costa Rica, Campus Omar Dengo.

Sobrado, T. (2004). *Propuesta metodológica para la adaptación teatral a partir de la experiencia actoral*. [Resumen]. (Tesis de Maestría en Artes Dramáticas). Universidad de Costa Rica, Sede Rodrigo Facio, San José, Costa Rica.

Leabhart, T. (1997). *Decroux the ungraspable: Or different categories of acting: man of sport, man in the drawing room, mobile statuary, man on reverie*. Soum, C. (Ed.). (1997). Words in Decroux 2. (14-23) California: Claremont.

Teatro del Cielo (s.f.). *Biografías*. Recuperado de <http://www.teatrodelcielo.com/bio.swf> [Consulta 2-4-2016]

Virchez, A. (2013). *Pantomima*. (2ª ed.) Toluca: Instituto Mexiquense de Cultura.

8.2. Referencias audiovisuales

Decroux, E. (1967). *La Grammaire: designation 1/6* [videograbación]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=8b2Q8LVqVfY> [Consulta 16-9-2010]

Decroux, E. (1967). *La Grammaire: le toucher 5/6* [videograbación]. Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=hYlbNS4-Tas&list=PLYs8Q5fdgQDfM8qdH-BuXZSZTV2VT_2V0&index=5 [Consulta 16-9-2010]

Decroux, E. (director) (1960). *Le Duo Amoureux. Extractos de Decroux en show de New York*. Estados Unidos: Nueva York. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=2Ix-3ztlF2c> [Consulta 18-1-2014]

- Omnibus, le corps du theater. (1980). *Ils regardent autre chose d'Étienne Decroux* [muestra escénica]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=sjGFNSKDg2c> [Consulta 18-1-2014]
- Peña, M. (2010). *Luna de Miel... Lotra de Sal*. [Fragmentos de obra teatral]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=SCbEdevrCgk> [Consulta 1-9-2014]
- Peña, M. (Director). (2013). *El gran viaje*. [Obra Teatral]. Teatro del cielo. Ecuador: Guayaquil. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=HjBwlmx58jI> [Consulta 1-9-2014]
- Peña, M. (Director). (2013). *El Carpintero* [Muestra]. Teatro del cielo. Ecuador: Guayaquil. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=2H0G9-nBvc8> [Consulta 5-9-2014]
- Projetomimicas. (2013). *Corporeal Mime Training* [Video blog]. Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=KuSM2vxxHLo&list=PLFtI0OCqZ3HKuEu_F5Ief1GynnhcKvFuk [Consulta 18-4-2015]
- Wasson, Steven (Director). (1987). *Die mime corporel nach Etienne Decroux*. [Video]. Alemania: Berlín. Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=mXNNyb_yg4I&list=PLFtI0OCqZ3HKuEu_F5Ief1GynnhcKvFuk&index=3 [Consulta 1-9-2014]

Wasson, S & Soum, C. (Directores). (s.f.). *A tribute to Etienne Decroux*. [Muestra Teatral]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=IEYu5LYK134> [Consulta 16-12 - 2013]

Wasson, S & Soum, C. (Directores). (1931). *El carpintero*. [Muestra teatral]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=2H0G9-nBvc8> [Consulta 20-12-2014]

8.3. Referencias fotográficas.

Agence Artistique Duchesne (2016). Jean Asselin [Figura 3]. Recuperado de <http://www.agenceduchesne.com/fr/cv.php?id=120> [Consulta 2-4-2016].

America Pink. (2016) Mima Corporal. [Figura 5]. Recuperado de http://america.pink/corporeal-mime_1087648.html [Consulta 2-4-2016].

Bonfanti, Jean-Claude (1992). *Pour saluer Étienne Decroux*. [Figura 9]. Realización: Atmosphère communication, France 3. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=m0jCT92GNMY> [Consulta 22/09/2010].

Decroux, Étienne (1967). *La Grammaire: designation* 1/6 [Figura 20]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=8b2Q8LVqVfY> [Consulta 16-9-2010].

Decroux, Étienne (1960) *Le Duo Amoureux* [Figura 10]. Decroux's show en New York's Carnegie en 1960. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=2Ix-3ztlF2c> [Consulta 22/09/2010].

Getty Images. (2014). Georges Carpentier [Figura 1]. Recuperado de

<http://www.gettyimages.fr/detail/photo-d'actualit%C3%A9/georges-carpentier-french-boxer-on-june-1913-photo-d'actualit%C3%A9/107415173> [Consulta 2-4-2016].

Listal.com. (2016). Georges Carpentier [Figura 1]. Recuperado de

<http://www.listal.com/viewimage/5795889h> [Consulta 2-4-2016].

Maison Jacques Copeau (2016) Jacques Copeau [Figura 2]. Recuperado de

https://www.google.com/search?q=George+carpentier&biw=574&bih=713&source=lnms&tbm=isch&sa=X&ved=0ahUKEwiq08T75LbMAhUKqB4KHWEqCbMQ_AUIBi gB&dpr=0.9#tbm=isch&q=jacques+copeau&imgc=1XWTm-A7qaMOdM%3A
[Consulta 2-4-2016].

Methods workshops (2016) Kari Margolis [Figura 3]. Recuperado de

<http://www.methodsworkshops.com/KariM.html> [Consulta 2-4-2016].

Omnibus, le corps du theater. (1980). *Ils regardent autre chose d'Étienne Decroux* [Figura

10]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=sjGFNSKDg2c> [Consulta 18-1-2014].

Omnibus (2016) Denise Boulanger [Figura 3]. Recuperado de

<http://www.mimeomnibus.qc.ca/compagnie/artistes/denise-boulanger> [Consulta 2-4-2016].

Pantoteatro (2016) Thomas Lebhart [Figura 4]. Recuperado de:

<http://www.pantoteatro.com/thomas-leabhart-curso-de-mimo-corporal/>

- Peña, M. (2010, 21 de agosto). *Luna de Miel... Lotra de Sal*. [Figuras 21 y 22]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=SCbEdevrCgk> [Consulta 1-9-2014].
- Peña, M. (Director). (2013). *El gran viaje*. [Figura 11]. Teatro del cielo. Ecuador: Guayaquil. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=HjBwlmx58jI> [Consulta 1-9-2014].
- Peña, M. (Director). (2013). *El Carpintero* [Figura 36]. Teatro del cielo. Ecuador: Guayaquil. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=2H0G9-nBvc8> [Consulta 5-9-2014].
- Projetomimicas. (2013, 19 de enero). *Corporeal Mime Training* [Figura 68]. Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=KuSM2vxxHLo&list=PLFtI0OCqZ3HKuEu_F5Ief1GynnhcKvFuk [Consulta 18-4-2015].
- Projetomimicas. (2012, 13 de diciembre). *The Mime of Étienne Decroux*. Theater Texas (1960/1961). [Figuras 6,7 y 8]. Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=ETToB_FJpLs [Consulta 2-4-2016].
- Record Report (2015, 17 de abril) Espectáculo "*Luna de miel Lotra de Sal*" del grupo actoral Teatro del Cielo Ecuador. [Figura22]. Recuperado de http://www.tecnologiahechapalabra.com/entretenimiento/record_report/miscelanea/articulo.asp?i=9543 [Consulta 2-4-2016].
- Revista de Artes (2011) Étienne Decroux [Figura 2]. Recuperado de http://www.revistadeartes.com.ar/xxix_teatro_etienne-decroux.html [Consulta 2-4-2016].
- Samuel French, Inc. (2016) Jean Louis Barrault [Figura 2]. Recuperado de <http://www.samuel french.com/author/2852/jean-louis-barrault> [Consulta 2-4-2016].

The Box Rec Encyclopaedia. (2000) Georges Carpentier [Figura 1]. Recuperado de http://boxrec.com/media/index.php/Georges_Carpentier [Consulta 2-4-2016]

Theatre de l'Ange Fou & International School of Corporeal Mime (2016). Corinne Soum y Steven Wasson [Figura 4]. Recuperado de <http://www.angefou.co.uk/biographies.html> [Consulta 2-4-2016].

Wasson, Steven (Director). (1987). *Die mime corporel nach Etienne Decroux* [Figura 11]. Alemania: Berlín. Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=mXNNyb_yg4I&list=PLFtI0OCqZ3HKuEu_F5Ief1GynnhcKvFuk&index=3 [Consulta 1-9-2014].

8.4. Otras referencias

Bonfanti, Jean-Claude. (1992). *Pour saluer Etienne Decroux*. [Documental]. Realización: Atmosphère communication, France 3. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=m0jCT92GNMY> [Consulta 22-09-2010]

Decroux, Etienne. (1977). *La Grammaire - verred'eau*. [Videograbación]. Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=xGi4N46P8UQ&index=2&list=PLYS8Q5fdgQDfM8qdH-BuXZSZTV2VT_2V0 [Consulta 16-09-2010]

Decroux, Etienne. (1977). *La Grammaire - priseset poses*. [Videograbación]. Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=hrWak6R9FAc&list=PLYS8Q5fdgQDfM8qdH-BuXZSZTV2VT_2V0&index=3 [Consulta 16-09-2010]

Decroux, Etienne. (1977). *La Grammaire-actions de politesse*. [Videograbación]. Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=Vgo8gXUz7ZE&index=4&list=PLYS8Q5fdgQDfM8qdH-BuXZSZTV2VT_2V0 [Consulta 16-09-2010]

- Decroux, Etienne. (1977). *La Grammaire - le toucher*. [Videograbación]. Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=hYlbNS4-Tas&index=5&list=PLYS8Q5fdgQDfM8qdH-BuXZSZTV2VT_2V0 [Consulta 16-09-2010]
- Decroux, Etienne. (1977). *La Grammaire - les bras*. [Videograbación]. Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=qcG9Pv9NTo&index=6&list=PLYS8Q5fdgQDfM8qdH-BuXZSZTV2VT_2V0 [Consulta 16-09-2010]
- Decroux, Etienne. (1977). *L' Usine (The factory)*. [Videograbación]. Decroux's show en New York's Carnegie en 1960. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=JzBFPCg0UWI> [Consulta 16-09-2010]
- Decroux, Etienne. (1960). *Le Duo Amoureux*. [Videograbación]. Decroux's show en New York's Carnegie en 1960. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=2Ix-3ztlF2c> [Consulta 22-09-2010]
- Felsenthal, Stefan. (2012). Etienne Decroux in Amsterdam. [Documental]. Etienne Decroux. Amsterdam. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=F9McW3NtADI> [Consulta 22-09-2010]
- Gayon, J. (2013). *Le menuisier/Etienne Decroux/Jorge Gayon*. [Muestra teatral]. Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=kb_2Pp8_ay8. [Consulta 2-4-2016]
- Leabhart, T. (1996). *Fragments of Thomas Leabhart's Corporeal Mime work demonstration*. [Muestra Teatral]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=BuMWwEeY4W0> [Consulta 22-8-2014]

- Molnar, George. (1970). *Corporeal Mime Training: Decroux's technique* . [Videograbación]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=KuSM2vxxHLo> [Consulta 17/10/2013]
- Projetomimicas. (2012). *The Meditation*. [Videograbación]. Etienne Decroux. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=1UvKJ15IOjc> [Consulta 23-09-2010].
- Projetomimicas. (2013). *A Mímica Corporal depois de Decroux*. [Documental]. Alemania (1987) Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=mXNNyb_yg4I [Consulta 23-09-2010].
- Theatre de l'Ange Fou & International School of Corporeal Mime. (2016). Página Principal. Recuperado de <http://www.angefou.co.uk/trainingprogramme.html>. [Consulta 2-4-2016]

Capítulo 9: ANEXOS

9.1. Anexo 1: Vocabulario de Decroux, tomado de la tesis de Lizárraga Gómez.

Términos básicos de la gramática de DECROUX.

VOCABULARIO DECROUX

ANELEÈ: En término de DECROUX, es comparable a una promesa. En el *aneleè*, la cabeza indica la dirección que va a seguir y todo el cuerpo, parte por parte, sigue esta dirección, llegando a construir una curva o arco con el cuerpo, con un alto potencial expresivo. Hay diferentes tipos de *aneleè*, según la dirección que sigue el cuerpo: *Aneleè* lateral hacia la derecha o hacia la izquierda; La bruja de la edad media; *Aneleè* del pensador; *Aneleè* en profundidad hacia atrás, etc.

ATTITUDE: Es la unidad básica de movimiento que puede ser utilizada para componer otras frases o movimientos con otras intenciones dramáticas. Es el elemento compositivo del que se sirve el mimo corporal; divide la frase de movimiento, hasta llegar a su unidad más básica, la *Attitude*, para después volver a combinar estas unidades básicas, siguiendo un ritmo concreto y construir la frase respondiendo a una necesidad expresiva. Además de DECROUX también LECOQ habla de *Attitude* en su análisis del movimiento: para él una actitud es “Un tiempo fuerte, cogido en el interior de un movimiento, en la inmovilidad (...) Cuando se lleva un movimiento a su límite de descubre una actitud”.

CAUSALIDADES: En opinión de DECROUX, la inmovilidad y el movimiento dialogan y fruto de este diálogo, surgen diferentes tipos de causalidades como por ejemplo, causalidad bastón, causalidad-trapo, etc.

CHOC: Es un elemento característico de la calidad de movimiento del mimo corporal; se trata de una especie de sacudida muscular global, un movimiento explosivo que casi siempre surge del busto. El *choc* es un componente importante en la mayoría de dinamo-ritmos que distingue DECROUX.

COMPENSACIÓN: Se basa en la idea de que cada movimiento debe empezar en la dirección opuesta a la que se dirige. Al crear este tipo de oposición, el actor crea resistencias que hacen que el movimiento se amplifique a la vez que el tono muscular del actor se

intensifica. También se da una dilatación en el espacio que hace que la acción resulte comprensible para el espectador. Un ejemplo de compensación puede ser el siguiente: un órgano comienza un movimiento en una dirección, pero otro órgano resiste este movimiento, hasta que al final cede y acompaña al primer órgano en su dirección. Podemos encontrar compensaciones en muchas figuras y piezas de DECROUX, como por ejemplo “Le Toucher” y a un nivel más técnico, es posible hacer escalas de compensaciones. Pongamos un ejemplo: la cabeza se inclina hacia la derecha pero el cuello se resiste, hasta que cede, en ese momento la cabeza se inclina hacia la izquierda y el cuello sigue tirando hacia la derecha, el busto se resiste a la dirección que le marca el cuello, hasta que cede, y en ese momento, el cuello se inclinará hacia la izquierda uniéndose con la cabeza. De la misma manera el busto tirará de la cintura, la cintura del tronco, el tronco del peso y el peso de la Torre Eiffel.

CONTRAPESO: Es un acto de transformación que requiere esfuerzo físico. Para DECROUX el contrapeso es un sistema de reequilibrio que tiene como objetivo el restablecimiento de la solidaridad inter-orgánica continuamente comprometida por el movimiento. Se trata de una compensación muscular; es el mecanismo que tiene el cuerpo para encontrar su equilibrio cuando los diferentes órganos se mueven comprometiéndolo. JEAN DORCY define el contrapeso como un sistema de respuesta muscular condicionado por el esfuerzo. Los contrapesos existen en el comportamiento cotidiano, pero el mimo los amplifica y los utiliza con fines evocativos; recurre al contrapeso no solo para evitar la caída o representar un esfuerzo, sino para dar a la acción una energía y una tensión mayor. En este sentido, el contrapeso se relaciona con el *Principio de oposición* de la antropología teatral

CONTRAPESO MORAL: DECROUX estudió los contrapesos a nivel físico y llegó a trasladar este concepto al ámbito del pensamiento; lo llamó *Contrapeso moral*. Se trata de un estudio que DECROUX llevó a cabo en colaboración con BARRAULT, probablemente partiendo de los estudios de DELSARTE. Relacionamos este tipo de contrapesos con la

Estatuaria móvil que DECROUX desarrolló a finales de su carrera.

Se trata de acciones de coger, mover, empujar y tirar, aplicados al pensamiento. El ejemplo más claro lo vemos en la pieza “La Meditación”, retrato del acto mismo de pensar: no se trata de la representación del contenido del pensamiento sino del hecho de pensar

En los contrapesos morales se refleja la importancia que tiene la idea de lo material en el trabajo de DECROUX; lo material es la base del pensamiento, el espíritu, los sueños y la emoción. El ser humano, cuando piensa, lucha contra sus ideas tal y como lucha contra lo material. Como los pensamientos no se pueden tocar, lo mejor es hacer un trabajo material que implique la inteligencia en el que los movimientos serán el eco de la misma, así entendemos que las contradicciones del pensamiento se traducen en contradicciones físicas.

DINAMO-RITMO: DECROUX inventó el término después de la publicación de *Paraules sobre el mim* en 1963 y se refiere a la combinación de trayectoria, velocidad y peso de un movimiento. DECROUX llegó a clasificar muchos Dinamo-ritmos; los siguientes son los más característicos de la calidad de movimiento del mimo corporal: *Toc moteur o Saccade*, *Toc butoir*, *Toc global*, *Antena de caracol*, *Puntuación y Vibración*.

ESCALAS DE MOVIMIENTO: Son uno de los ejercicios más frecuentes en las escuelas de mimo corporal dramático. En una escala se combinan diferentes elementos: Por una parte, hay que tomar en cuenta los órganos que actúan de forma aislada o agrupados según las divisiones establecidas por DECROUX. Por otra parte, hay que tomar en cuenta el tipo de movimiento: cada órgano del cuerpo puede rotar, inclinarse lateralmente o en profundidad. Las posibilidades de combinación son muy extensas y dan lugar a movimientos diferentes: se puede experimentar con escalas laterales, en profundidad, en triple diseño, e incluso en movimiento. Combinando las escalas de movimiento con diferentes ritmos, pueden surgir muchos diseños comunicativos.

EQUILIBRIO PRECARIO: El equilibrio es la energía del cuerpo en movimiento; cuando digo movimiento, me refiero a acciones físicas que implican pequeños ajustes de la estructura corporal a través de micro-movimientos en los puntos de apoyo. Es la capacidad del ser humano, de mantenerse erguido y poder trasladarse en esta posición en el espacio. El equilibrio precario es aparentemente inútil, superfluo y cuesta mucho trabajo y esfuerzo mantenerlo. Pero al intentar mantener el equilibrio, el cuerpo del actor o del mimo toma consciencia del tipo de tensiones, puntos de apoyo y focos de atención necesita.

Se trata de un concepto que la Antropología Teatral ha tratado bastante a fondo: todas las técnicas orientales de teatro-danza clásico parten de un equilibrio precario a la hora de

formar un cuerpo pre-expresivo. Lo mismo ocurre en las formas codificadas de teatro o danza que conocemos en occidente, como pueden ser la danza clásica y el mimo corporal dramático.

FIGURAS: Pequeñas obras donde se propone una interpretación de temas figurativo o no, en referencia a un oficio, una acción, a la vida cotidiana, deportiva, a un sentimiento, a un pensamiento, a una impresión, etc.

INMOVILIDAD MÓVIL: Es una pausa del movimiento en la que hay toda una corriente de energía que se mueve dentro del cuerpo, esperando el momento a ser liberada: la retención de energía es un elemento clave para poder crear un ritmo concreto. En la inmovilidad hay presencia y, por lo tanto, expresión. Hay acción en la no acción, porque hay respiración y vibración interior. Es en el estatismo donde empieza a crear el actor. Estos momentos de quietud, de pose, son esenciales en los teatros clásicos orientales. También en el mimo corporal dramático es un concepto esencial, ya que es en los momentos de inmovilidad móvil cuando se concentra y se condensa la expresión.

MOVIMIENTO PURO: Se trata de movimientos que implican un solo órgano y no se pueden descomponer. Es el resultado de llevar la segmentación al límite. Los movimientos puros pueden desarrollarse según tres planos: rotación, inclinación y profundidad. De la suma de tres movimientos puros surge el triple diseño.

MOVIMIENTO IMPURO: Movimientos que implican más de un órgano.

OCTAVO: Los movimientos del cuerpo humano se desarrollan en tres dimensiones:

altura, anchura y profundidad y están delimitados en tres planos perpendiculares entre ellos, plano frontal, sagital y transversal; de ésta manera se forma una especie de poliedro o esfera en torno a la persona que marca las direcciones de sus movimientos o desplazamientos. Partiendo de esta base, DECROUX plantea la división del espacio personal en octavos: marca una circunferencia alrededor del cuerpo (en plano frontal, sagital y transversal) y la divide en ocho partes que marcarán la dirección concreta de cada movimiento o desplazamiento. La división en octavos se convierte en una referencia espacial muy importante para el mimo corporal, que puede organizar sus movimientos, de pequeña o mayor escala, en base a esta división espacial; el mimo ha de ser capaz de seguir las líneas del espacio y diseñar un dibujo simple de manera que la mente sea consciente en todo momento por donde pasa cada órgano.

En este punto, la división en octavos se relaciona directamente con el principio de segmentación del mimo corporal.

PUNTO FIJO: Como su propio nombre indica, se trata de un punto que se mantiene fijo, sin moverse. Puede ser un punto del espacio o un punto en nuestro cuerpo: una parte de nuestro cuerpo se mantiene fija mientras otra se mueve.

RACCOURCÍ: Literalmente significa *esbozo* y, en opinión de YVES LORELLE se puede considerar el principio básico del mimo contemporáneo:

È la facoltà per il gesto mimato di contrarre e di condensare il tempo e lo spazio di un'azione, di tradurre questa azione in immagine muscolare

- Es la capacidad del gesto mimado para condensar el tiempo y el espacio de una acción, de traducir esta acción en imagen muscular -

Los antecedentes del *Raccourcí*, aunque de forma embrionaria, ya se encuentran en el *Vieux-Colombier*. MARCEL MARCEAU apunta que DECROUX pudo haberse inspirado en la *elipsis cinematográfica* a la hora de desarrollar este principio. Es la facultad del mimo para condensar el tiempo y el espacio de una acción y traducirla en trabajo muscular; la idea que quiere expresar el mimo se condensa en tiempo y en espacio y se nos ofrece aquí y ahora, rompiendo con las unidades clásicas de tiempo, espacio y lugar. El paso de un tiempo largo se puede representar mediante un sólo movimiento que no duré más de unos segundos; una acción se puede ralentizar y dilatar en el tiempo; el mimo puede representar diferentes lugares sin moverse del sitio, etc. El mimo, a través del

Raccourcí juega con la elasticidad del tiempo y el espacio, convirtiéndose en un maestro del *aquí* y el *ahora*.

SACCADE: Una explosión o contracción muscular que tiene el poder de crear o acabar un movimiento. Se trata de movimientos bruscos o sacudidas características del mimo corporal, la esencia del mimo según DECROUX. Normalmente a este golpe o movimiento brusco y repentino le sigue una resonancia. Es una zambullida en el acto, un movimiento explosivo al que después le seguirá la inmovilidad móvil.

SEGMENTACIÓN: La segmentación y la posterior articulación es la base del mimo corporal. Podemos decir que la división, es decir, la segmentación, es el paso precedente a la armonía; La expresión de la totalidad ocurre mediante la separación. Llega un momento en que la división tiene que acabar y encontrar una única raíz o esencia, a través de la articulación. En el trabajo concreto del mimo distingo tres niveles de segmentación y articulación:

1. La geometrización del cuerpo; DECROUX concibe el cuerpo del mimo como un teclado, compuesto por diferentes piezas. La segmentación del cuerpo y el movimiento facilita al público entender la acción física y, por lo tanto, la expresión y la comunicación fluye. Combinando el movimiento de cada una de ellas surge el movimiento general; en esta fase del proceso estaríamos hablando de articulación.
2. Por otra parte, existe la segmentación del tiempo que nos lleva a la división del movimiento en acciones básicas.
3. El ritmo: las acciones básicas en las que hemos dividido el movimiento se combinan entre ellas siguiendo un ritmo concreto, que está en base a las distintas posibilidades de combinación y articulación de tiempo y peso.

SLOW MOTION: Se trata de una calidad de movimiento lenta pero continua, parecida al de una locomotora en marcha. Recuerda al ralentí que se emplea en el cine para mostrar el trayecto que siguen las cosas que se mueven rápido: permite al público ver una realidad que no alcanzan los ojos, los trazos del movimiento que el ojo no identifica cuando va demasiado rápido. DECROUX adoptó este tipo de movimiento que ya utilizaba JACQUES COUPEAU en las improvisaciones del *Vieux Colombier* a principios del siglo XX.

TRIPLE DISEÑO: es la composición tridimensional más simple, el resultado de la suma de tres movimientos puros: una rotación, una inclinación lateral y una inclinación en profundidad. DECROUX trabajó el movimiento del actor en triple diseño, básicamente porque el ser humano se mueve en tres dimensiones. Formuló la teoría de los dobles y triples diseños en los años sesenta, cuando su carrera estaba ya bastante avanzada: es uno de los conceptos que pese a no figurar en su libro *Paraules sur el mime*, resulta esencial para el mimo.

TRONCO: Es el centro de la masa corporal, ya que las partes periféricas del cuerpo (Brazos, piernas, cabeza) parten del mismo. Es un fuerte motor de propulsión generador de acciones físicas y también es fuente de energía emocional, ya que está muy vinculado a la respiración que refleja estados anímicos y emociones. Ninguna otra técnica articula el tronco con tanta precisión como lo hace el mimo corporal. El tronco es algo más que una parte del cuerpo; es una nueva forma de concebirlo y usarlo. Una característica del mimo es que altera la jerarquía tradicional de los órganos corporales. En el mimo corporal, el tronco, o masa corporal, es el elemento expresivo por excelencia, por encima de las manos, las piernas y el rostro. Esto supone añadir un grado de dificultad al trabajo del mimo, e influye en la formación de un cuerpo extra-cotidiano que emana presencia escénica. Hay un uso extra-cotidiano del cuerpo en el mimo basado en la prioridad del tronco como órgano expresivo y que ayuda al actor-mimo a alcanzar el nivel pre-expresivo necesario para la actuación.

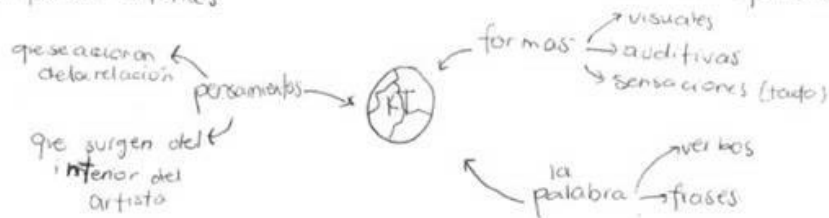
9.2. Anexo 2: Reportes de colaboradores 1° de Noviembre.

9.2.1. Katherine Morales. 1 de noviembre, 2014.

Katherine Morales M. 1/NOV/2014

"Si la memoria es el artista ¿cómo uso /estoy usando la memoria? ¿Memorizo frases palabras claves (verbos como guía), o memorizo los pensamientos que se accionan? ¿O sea a veces unas y a veces otras? ¿cómo se ha enriquecido mi trabajo? ¿ha variado mi visión?"

Es un hecho que la memoria es el artista porque la recepción de la información, el análisis y la comprensión son procesos internos. Y creo que tratar de asignar estos procesos cognitivos a un solo tipo de método de aprendizaje sería auto-limitarse. Entonces



A veces son unas y a veces son otras, porque en el proceso de creación ~~del~~ de exploración se producen a veces imágenes visuales, o a veces no son tantas pero ~~se~~ surgen muchas frases o más pensamientos surgen del artista.

Y así, un pensamiento puede provocar una imagen visual o una frase y entonces el proceso cognitivo, la memorización, ocurre a partir de ambos recursos.

9.2.2. Amanda Leiva. 1 de noviembre, 2014.

Técnico, tedioso hasta que la acción es impulsada por un pensamiento, por una historia o por una intención (o todas las anteriores)

Me es más fácil impregnarme de una historia cuando hay estímulos de un o una compañera, de la música o de un objeto.

Las variaciones, las diferentes combinaciones las descubro de forma más fácil si ~~es~~ nace de un pensamiento que hace que mi cuerpo reaccione (Ej: imaginar que me da vergüenza ir hacia una persona, reconocer un lugar, escuchar que me llaman)

Un lenguaje universal más allá del idioma. ~~(Es)~~ Aún no sé si realmente va más allá del idioma pero uno hace algo (especialmente cuando me toca con algún compañero, y que las personas que lo observan comenten que vieron la historia que uno estaba pensando, es un indicio de encontrar ese lenguaje, un lenguaje sin palabras

Jerarquía de órganos. He clasificado de forma un poco inconsciente la utilización de estos órganos y sus movimientos a una serie de emociones y sentimientos que asocio a cada pensamiento. Por ejemplo algunos que encojan con tristeza, vergüenza, otros con felicidad, ira.

No lo he descubierto aún con este trabajo en específico, pero basándome en otros momentos sé que me es fácil memorizar cuando tengo un pensamiento que justifica el movimiento. Muchas veces he podido aprender solo una secuencia, sin justificación detrás del movimiento y sé que realmente se me dificulta menos si existe ese pensamiento, esa historia detrás que puede llenar de matices el movimiento.

9.2.3.1. Fanny Vargas. 1 de noviembre, 2014. 22

1 nov 2014
Fanny Vargas

El cuerpo tiene un lenguaje que resulta universal. Buscamos por medio de la Gramática de Decroix, una comprensión y sistematización de sus movimientos. Definir direcciones, planos y texturas para los movimientos corporales los limita dentro de esta gramática.

La línea de pensamiento de los intérpretes que ejecutan los movimientos es la encargada de llenarlos de contenido de manera que para el espectador no se trate solamente de cuerpos en movimiento, sino de lograr una lectura. Esa lectura no necesariamente coincide con la ~~del~~ intención del intérprete. Es decir, el intérprete genera un estímulo a través de su cuerpo, que ~~se~~ permite una interpretación libre desde el espectador.

Es importante determinar una jerarquía de órganos, planos, tipos de movimientos etc, como medio para establecer un mismo lenguaje, que no incluye todo el Rango de la comunicación corporal universal, pero establece para intérpretes y espectadores un lugar en común.

Esta etapa de entrenamiento inicial resulta complicada precisamente por tratarse de eso: un entrenamiento, que implica trabajo sobre el detalle y la repetición. Sin embargo

9.2.3.2. Fanny Vargas. 1 de noviembre, 2014.

La necesidad de poner el lenguaje a prueba y empezar a crear es muy Grande. Precisamente por el descubrimiento de una herramienta tan "Rica" de creación y comunicación.

A mi, personalmente, se me facilita trabajar sobre líneas de pensamiento para el trabajo. Pensar en verbos. Pone mi cabeza a idear el movimiento y por eso me siento desconectado del ahora. Prefiero utilizar la imaginación para que surjan los movimientos como Respuesta al "ahora".

Posiblemente porque no he llevado otros entrenamientos antes es que tengo cierta dificultad para manejar la geometría en el cuerpo. Pienso que desde mi cuerpo, no entrenado en otras disciplinas (~~tengo~~ ^{estoy} ~~que~~ apropiandome del lenguaje y buscando como aplicarlo.

9.2.4.1. Mauricio Sibaja. 1 de noviembre, 2014.

Mina Corporal 1-11-14

La explicación de conceptos técnicos, ha logrado crear un lenguaje con el que nos comunicamos acerca del trabajo corporal. Esto enriquece el traspaso de los conceptos técnicos al cuerpo.

Todo esto con el fin de construir una gramática corporal con la que se pueda hablar, mirar.

Similar a procesos como aprender a hablar, caminar, bailar, aprender a mirar requiere una concientización corporal que se adquiere con la técnica en primer plano. Pero esta técnica posee una profundización en varias cosas: conciencia muscular, corporal, espacial, etc.

A través de las distintas acciones hemos logrado asimilar en nuestro cuerpo conceptos concernientes a Gramática corporal, geometrización del espacio, jerarquización del cuerpo, etc. No quiero decir que dominemos esos conceptos y su aplicación, pero a través del tiempo se crea una memoria muscular y espacial que permite no centrar la atención en conceptos técnicos oralmente, sino que deja espacio para comenzar a jugar con intenciones, reacciones, en sí, movimientos cargados de intención y pensamiento.

Es así el camino que siento estamos trazando para apropiarnos de nuestra gramática.

9.2.4.2. Mauricio Sibaja. 1 de noviembre, 2014.

El universo expresivo que se logra con combinaciones de ~~de~~ movimientos, pensamientos, cualidades, planos, velocidades, es infinito.


Y el lenguaje del cuerpo es universal.

Creando una relación de conceptos gramaticales y corporales se puede crear un nuevo lenguaje.

~~Acercas del trabajo de~~

9.2.5.1. Yael Salazar. 1 de noviembre, 2014.

1/11/14

1. Cerrar los ojos] diagonales, traslación, inclinaciones 

↳ Propiocepción → Jerarquía] sentir cada parte → ritmo lento, apertura al entorno
 ↳ me ayudó mucho. ↳ sentir la necesidad de proyecciones.

2. Observar → ¿del silencio corporal?] → ¿lucha del pensamiento?

↳ Proyección del pensamiento] a partir de la cualidad del movimiento


↳ ¿Qué esperamos o qué adelantamos con ignorar la "afitlude"?

↳ ¿es una respuesta al pensamiento propio y al externo?

¿Qué he hecho?

* 5 años de ballet.
 * 6 años de Jazz.

conciencia del cuerpo,
 ritmo, capacidades corporales.] ligereza, jerarquizar,

siguiente página. 

9.2.5.2. Yael Salazar. 1 de noviembre, 2014.

Técnica

↳ se sabe, se memoriza en el cuerpo] pero cobra vida cuando hay una necesidad de usarla → PENSAMIENTO
 ¿Por qué nos movemos? → necesidad del pensamiento

↳ el conocimiento de la geometrización del cuerpo permite comunicar

↳ esto gracias a las sensaciones] conciencia del cuerpo, cómo se mueve y cómo se siente físicamente.

↳ Tensión, esfuerzo, equilibrio, dirección, velocidad

↳ gracias a la guía del centro (que para mí es el plexo solar) → EJE DE LA JERARQUÍA.

↳ me da la dirección del pensamiento y los contrastes con el resto de órganos.

↳ Siento que puedo traducir en este lenguaje desde lo más racional, hasta lo más abstracto.

↳ Siento libertad, pero también una necesidad de deformarlo

↳ + juego de cadera, extremidades (pies, rodillas)

↳ la maleabilidad dentro de la técnica.

↳ memorizo gracias a las sensaciones, al sentir corpóreo y cómo afecta el pensamiento.

↳ Pero, guíame por el plexo solar y los impulsos al resto del cuerpo.

↳ como un tercer ojo y el resto sus ramificaciones.

* Dirección del centro corpóreo.

(2)

Yael

Técnica

↳ se sabe, se memoriza en el cuerpo] pero cobra vida cuando hay una necesidad de usarla → PENSAMIENTO

¿Por qué nos movemos? → necesidad del pensamiento

↳ el conocimiento de la geometrización del cuerpo permite comunicar

↳ esto gracias a las sensaciones] conciencia del cuerpo, cómo se mueve y cómo se siente físicamente.

↳ Tensión, esfuerzo, equilibrio, dirección, velocidad

↳ gracias a la guía del centro (que para mí es el plexo solar) → EJE DE LA JERARQUÍA.

↳ me da la dirección del pensamiento y los contrastes con el resto de órganos.

↳ Siento que puedo traducir en este lenguaje desde lo más racional, hasta lo más abstracto.

↳ Siento libertad, pero también una necesidad de deformarlo

↳ + juego de cadera, extremidades (pies, rodillas)

↳ la maleabilidad dentro de la técnica.

↳ memorizo gracias a las sensaciones, al sentir corpóreo y cómo afecta el pensamiento.

↳ pero, guío me por el plexo solar y los impulsos al resto del cuerpo.

↳ como un tercer ojo y el resto sus ramificaciones.

* dirección del centro corpóreo.

(2)

Yael

9.2.6. Melvin Jiménez. 1 de noviembre, 2014.

Sábado 1 de Noviembre.

Melvin. a: 30 am. - 12 me

* Geometrización del espacio \rightarrow percepción externa.

En la sesión de hoy se trabaja más específicamente sobre la geometrización del espacio. Antes lo que entendía por esto era las posibilidades de desplazamiento real, cómo y por dónde puedo caminar y desplazarme. Habíamos pues, antes trabajado en espacios diseñados por cuadrículas, en ocasiones se permitían las diagonales. A veces el espacio era abierto, desde cualquier punto podía estar en contacto con el otro cuerpo, en otros, sólo entraba en contacto si el cuerpo estaba en alguna línea conélica.

Ahora con el fundamento teórico inicial y la práctica posterior, logro teorizar lo que ya antes hacíamos en improvisaciones pero no estaba definido teóricamente. Y es lo de los planos distintos, frontal, sagital, diagonal.

Me es importante diferenciar entre la geometría del espacio y la geometría corporal. Conscientes siempre del diseño tanto corporal como espacial.

Titulo esta reflexión como "Geometría del espacio \rightarrow percepción externa" por que me parece que es desde el ojo externo que toma validez... o lo voy a pensar más...



9.3. Anexo 3: Reportes de colaboradores 8 de noviembre, 2014

9.3.1.1. Katherine Morales. 8 de noviembre, 2014.

Katherine Morales 8/NOV./2014

Ej 1: "Secuencia Arquitectónica"

"El cuerpo es el artista. La memoria es el artista. El cuerpo es memoria"

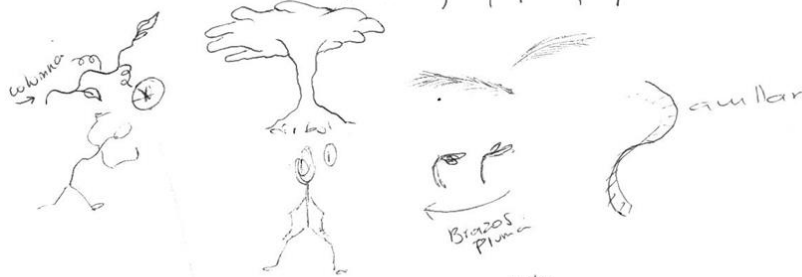
→ ¿Cómo lo memorizo? ¿Cómo uso mi memoria para acomodar la información?

Quiero primero hacer una distinción dentro de lo que debo memorizar. Creo que usamos distintos caminos memorísticos dependiendo de lo que está haciendo mi cuerpo, y a que, personalmente, identifico una diferencia entre improvisar (por ejemplo) y recordar lo que hago, entre aprenderme movimientos coreográficos y entre recordar la lógica de una serie de actitudes que significan algo juntas.

En el caso de la "secuencia arquitectónica", que para hoy fue algo coreográfica, utilicé principalmente: (utilicé pero no premeditadamente; mi cerebro recurrió a...)

1. Imágenes visuales: fotográficas o móviles (tipo gif) que me sugieran el peso de un movimiento, el recorrido de mi columna vertebral, la forma de un objeto que conozco. Ejemplo de esto fue el peso de una pluma o un cliente de teón al ser soplado, una planta o más bien el tallo para mi posición en la columna o a veces simplemente la imagen de mi propio cuerpo que tengo de ejercicios previos

2. Sonidos: me sorprendió usando sonidos ilógicos que me ayudaban a concentrarme y a recordar el movimiento. Tal vez en mí se asocia a la textura o al peso en que debe ser un movimiento. Por ejemplo, un pequeño silbido constante en una traslación fluida



Arbol + diagonal + ruto + subo + bajo + árbol + torio leona derecha o izquierda.
 (silva) (silva)
 Brazos ballet

Arbol pero diagonal + ruto + subo + bajo + ruto y de nuevo diagonal
 en (silva) (silva) en
 pluma bloque

9.3.1.2. Katherine Morales. 8 de noviembre 2014

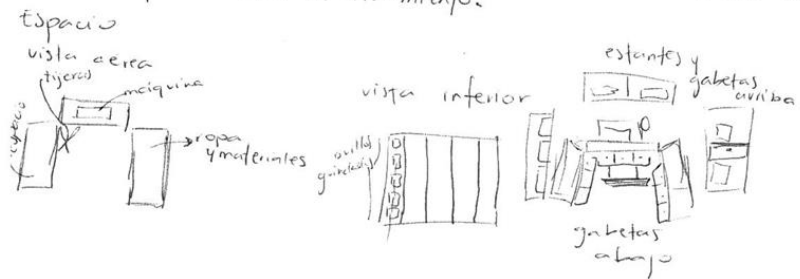
3) círculo + ~~cuadrado~~ contrario en ⊕ + diagonal en bloque + bajo + roto + subo + silvo + Plano frontal + círculo en bloque + ~~cuadrado~~ contrario en ⊕ y todo de nuevo.

12: "Traslado de la secuencia arquitectónica a un lugar": La Costurera

Mesas de costura, estantes, ovillos, gabinetes y máquinas: hallazgos

Para trasladar esta secuencia inicialmente me quedé trabada mucho en la forma, lo cual puede hacer que fácilmente se agoten las opciones de juego. Al incluir nuevas actitudes y al deformar o más bien, hacer una ensalada de los segmentos de la secuencia arquitectónica las posibilidades se van abriendo.

Primera es muy importante explorar el espacio para plantearse y resolver las necesidades del juego. Y segunda escuchar lo que esa exploración nos sugiera porque irremediablemente, nos venían acciones al cuerpo. Mucho como para recordar la disposición del espacio y la colocación de los objetos. También para recordar las posibilidades de movimiento.



9.3.2.1. Amanda Leiva. 8 de noviembre, 2014.

Amanda 8 nov

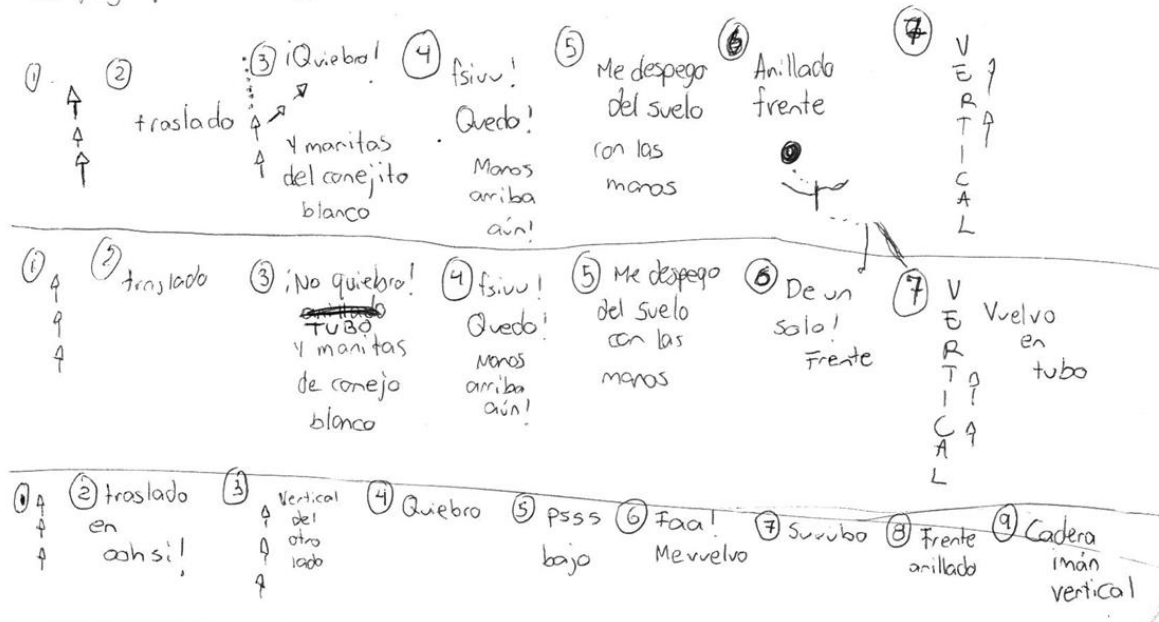
① Secuencia Arquitectónica

Para memorizar utilizo asociación a (x) imágenes, sonidos, sensaciones, no necesariamente una secuencia lógica en el pensamiento, si no "imágenes" a las que me aferro, recuerdos sensoriales, visuales o auditivos que me permiten apropiarme de cada movimiento. La secuencia no es lógica en si, pero tras la repetición se hace lógica para mí y es lo que me permite recordarla.

Me doy cuenta que las partes que se me olvidan es porque no las he asociado a nada todavía, no he encontrado como "rellenarlas", están vacías.

Incluso las palabras se convierten en elementos para poder apropiarme del movimiento. En este caso durante una traslación, mi mente en el momento que tenía que hacerlo simplemente pensaba "aquí va una traslación" y era suficiente para recordarlo. Se le dio "peso" a la palabra.

Creo que no puedo decir que solo memorizo las cosas de una sola forma. Hago una ensalada con todo lo que los movimientos me remitan, ya sean recuerdos claros, sensaciones (calor, miedo), sonidos, imaginación (aquí siento que despegó para volar), palabras (aquí vertical, aquí traslado)

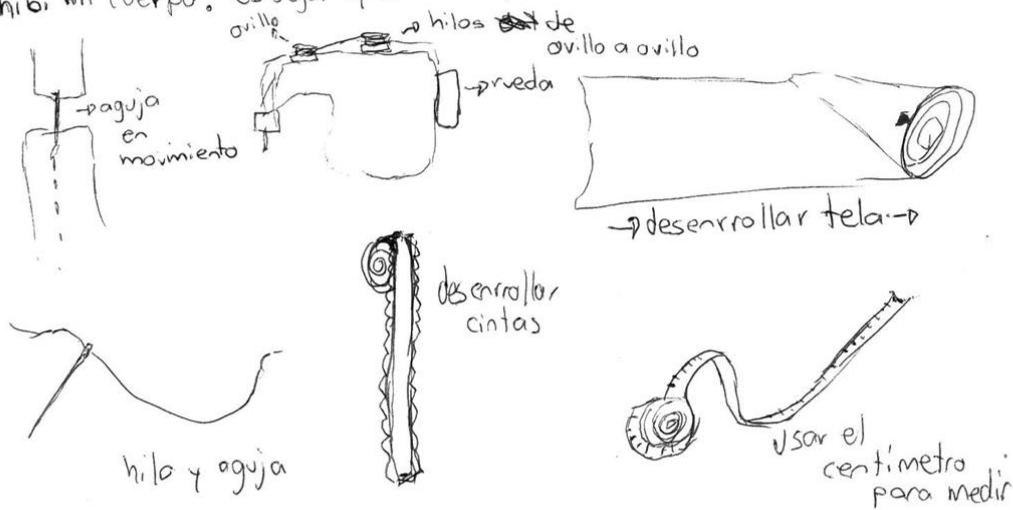


9.3.2.2. Amanda Leiva. 8 de noviembre, 2014.

② La costurera

Al hacer la secuencia planteando un lugar con posibles materiales, el cuerpo sentía la necesidad de comenzar a accionar con estos elementos.

Sin embargo sentí que todos los movimientos en algún momento se quedaban en mis manos y cuando involucré más mi torso, mi cadera, me quedé en blanco. Al hacerlo más despacio mi cuerpo fue encontrando la manera de ser parte, en conjunto, del movimiento. Quizá solo lo pensé más de la cuenta e inhibí mi cuerpo. Es dejar que el cuerpo sea uno en el movimiento.



9.4. Anexo 4: Reportes de colaboradores 15 de diciembre, 2014

9.4.1. Melvin Jiménez. 15 de diciembre, 2014.

Sesión
15/12/2014
Melvin Jiménez

Secuencia:

I Parte.

Inicio vertical izquierda / traslado a vertical derecha / diagonal derecha con brazos / Giro /
Elevo en diagonal con brazos abajo / Desciendo / Regreso giro anillado / Voy a vertical /
Repite al otro lado.

II Parte.

Inicio vertical izquierda / traslado a vertical derecha / Voy con tubo de cabeza a diagonal
derecha con brazos / Giro / Elevo en diagonal con brazos abajo / Desciendo / Regreso
de Giro / Voy con tubo de cabeza a vertical / Repite al otro lado

III Parte.

Inicio vertical ~~de~~ izquierda / traslado en tubo de cabeza a vertical derecha / Voy a diagonal
Desciendo / Giro / Elevo en diagonal / Regreso Giro Anillado / Voy a vertical con
tubo de cabeza / Repite al otro lado.

Uso de memoria para la secuencia.

-> Puro concepto.

Uso de direcciones, Jerarquía de órganos, Geometría del espacio.

9.4.2. Mauricio Sibaja. 15 de diciembre, 2014.

Mauricio Sibaja Picado

15-12-14

Secuencia Arquitectónica.

I Parte

- 1- Vertical sobre la izquierda
- 2- Traslado vertical a la derecha.
- 3- Diagonal sobre la derecha con brazos (en bloque)
- 4- Rotación hacia el plano ~~frontal~~ ^{Sagital} (en bloque)
- 5- Elevación (Brazos bajan)
↳ con brazos.
- 6- Estabilización
- 7- Rotación Frontal (anillado desde cabeza)
- 8- Vertical sobre la derecha - Bloque.
- 9- Traslado Vertical a la iz
- 10- idem.

II Parte.

1. Vertical sobre la iz.
2. Traslado vertical sobre la derecha.
3. Diagonal sobre la derecha realizando un tipo anillado desde la cabeza y subiéndolo brazos.
4. Rotación plano Sagital
5. Elevación con brazos (Brazos bajan)
6. Estabilización
7. Rotación frontal (en bloque óvito)
8. Vertical sobre la derecha (partiendo de la cabeza tubo hacia vertical)
9. Traslado vertical a la iz.

III Parte.

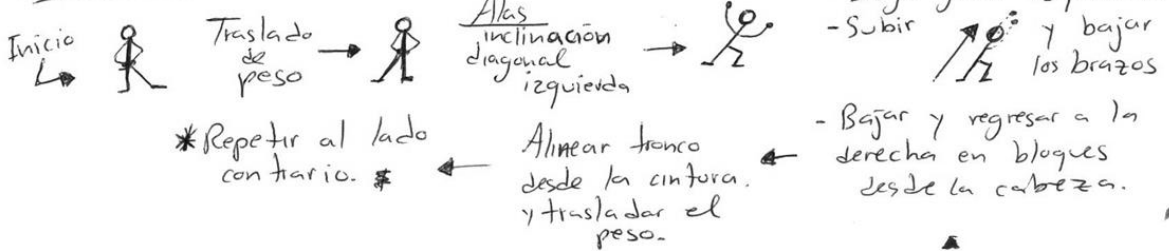
1. Vertical sobre la iz.
2. Tubo desde la cadera para trasladar vertical sobre derecha.
3. Diagonal ~~iz~~ derecha.
4. Bajo
5. Rota ~~diag~~ plano Sagital
6. Elevación
7. Rotación plano Frontal (anillado desde cabeza)
8. Bases vertical clinando desde cadera (tubo).
9. Traslado vertical a la iz desde cadera. (Tubo)

9.4.3. Eder Porras. 6 de enero, 2015

- Método (modelo) de creación
- Secuencia dividida en 3 partes:

(Decroux) 6/01/15 H. Her

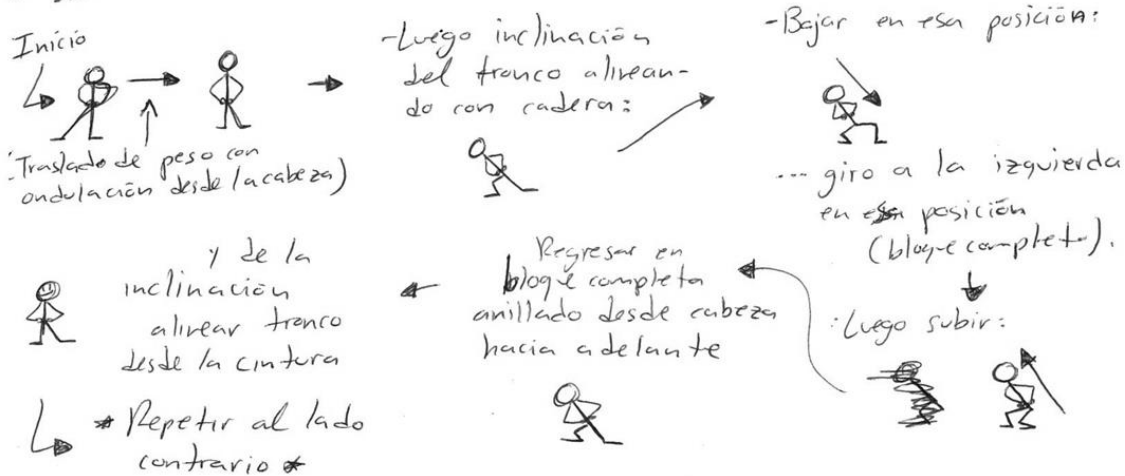
I Parte:



II Parte:



III Parte:



9.4.4. Yael Salazar. 14 de enero, 2015

Secuencia

-yael

14/01/15

①

Traslado peso ~~izquierda~~ derecha
 Inclínación con brazos } torso
 rotación bloque derecha
 ↳ elevar — bajar.
 ↳ Rotación frente escalada } cabeza, torso, cadera.
 ↳ inclinación eje en bloque

todos se repite a la derecha

②

entrada y salida a ladas en tubo desde cabeza } Inclínación.
 ↳ salida de lado en bloque.

③

↳ Inicio } traslado peso con curva desde cabeza

↳ Inclínación en 2 bloques } torso y cadera
 ↳ rotación bloque } eleva

↳ Rotación escalada y anillada } desde cabeza

↳ Inclínación al eje central escalando desde cadera-torso-cabeza.

9.5. Anexo 5: Videos

- Video 1 Exploración en pareja.
- Video 2 Exploración en pareja.
- Video 3 Exploración en pareja.
- Video 4 Exploración en pareja.
- Video 5 Exploración en pareja.
- Video 6 Exploración libre.
- Video 7 Exploración libre.
- Video 8 “Secuencia arquitectónica”.
- Video 9 “Secuencia arquitectónica”.
- Video 10 “Interacción en pareja: en la banca 1”.
- Video 11 “Interacción en pareja: en la banca 2”.
- Video 12 “Improvisación individual con el paraguas”.
- Video 13 “Improvisación en trío con bastones 1”.
- Video 14 “Improvisación en trío con bastones 2”.
- Video 15 “Improvisación en trío con bastones 3”.
- Video 16 “Improvisación en trío: la fila”.
- Video 17 “Secuencia arquitectónica”.
- Video 18 Exploración individual a partir de la “secuencia arquitectónica”.
- Video 19 “Secuencia arquitectónica” versión 2.
- Video 20 Escalas en inclinación incorporando los brazos.
- Video 21 Escalas en proyección incorporando los brazos.
- Video 22 Escalas en rotación y proyección incorporando los brazos.
- Video 23 “Secuencia arquitectónica” en la fila.
- Video 24 “Secuencia arquitectónica” incorporando los brazos.
- Video 25 “Escalas y brazos a favor y en contra de la gravedad”.
- Video 26 “Escalas y brazos a favor y en contra de la gravedad”.
- Video 27 “Escalas y brazos a favor y en contra de la gravedad”.
- Video 28 “Secuencia arquitectónica” incorporando los brazos.
- Video 29 Exploración con objeto real.
- Video 30 Exploración con objeto real.
- Video 31 Exploración con objeto real.
- Video 32 Exploración con objeto real.
- Video 33 Exploración con objeto real.
- Video 34 Inclinaciones laterales.
- Video 35 Proyecciones.
- Video 36 Rotaciones.
- Video 37 Escalas de movimiento.

- Video 38 Escalas en proyección incorporando los brazos.
- Video 39 Escalas en rotación incorporando los brazos.
- Video 40 Inclinaciones, rotaciones y proyecciones en planos frontal y lateral.
- Video 41 Alineamientos a partir de inclinaciones.
- Video 42 “Bartender”.
- Video 43 “El albañil”.
- Video 44 Exploración en pareja.
- Video 45 Exploración en pareja.
- Video 46 a. Exploración en pareja con la misma secuencia.
- Video 46 b. Exploración en pareja con la misma secuencia.
- Video 47 Exploración en pareja secuencias distintas.
- Video 48 “La costurera”.
- Video 49 a. Secuencias sobrepuestas categoría ensueño.
- Video 49 b. Secuencias sobrepuestas categoría ensueño.
- Video 50 Exploración en tríos.
- Video 51 Exploración en tríos ocultando el esfuerzo.
- Video 52 Exploración en tríos buscando sincronía.
- Video 53 Exploración en tríos contraste.
- Video 54 “Bartender” lucha contra el peso.
- Video 55 “El albañil” lucha contra el peso.
- Video 56 “Bartender” ocultando el esfuerzo.
- Video 57 “Bartender” movimiento fundido.
- Video 58 “El albañil” movimiento fundido.
- Video 59 “Bartender”.
- Video 60 “El albañil” actitudes.
- Video 61 “Bartender” actitudes.
- Video 62 “El albañil” línea de pensamiento.

9.6. Anexo 6: Reflexiones de colaboradores

9.6.1 Reflexión de Melvin Jiménez Mora con respecto al uso de objetos.

El presente documento pretende servir de informe de la experiencia vivida por Melvin Jiménez Mora en su posición como colaborador del investigador Leonardo Torres, y se redacta en solicitud de éste último.

Detallaré en específico el proceso que me llevó a realizar la experimentación con un objeto, en este caso una sombrilla.

La primera etapa que puedo relacionar con la experimentación de la sombrilla es cuando en una sesión de trabajo nos dedicamos a observar material audiovisual de referencia, me encontré con el trabajo del grupo Teatro del Cielo. En una de las escenas que observamos, perteneciente a la puesta en escena “Luna de miel, Lotra de sal” los actores junto a una técnica exquisita en cuanto a Mimo Corporal se refiere, se hacían acompañar de objetos como sillas, maletas, y sombrillas.

Ese material audiovisual significó un cambio relevante en lo que venía observando. Me di cuenta que con el uso de los objetos en las secuencias corporales de los intérpretes, las imágenes venían más rápido a mi mente, las relaciones que lograba hacer con mi entorno eran más claras, y generaba mucha más empatía con lo que apreciaba. Era más fácil para mí percibir historias y/o personajes sin que esa fuera la intención de aquellos.

Aunque luego en las improvisaciones y ejercicios que desarrollamos no hacíamos uso de objetos, siempre estuve analizando y reflexionando sobre la posibilidad de utilizarlos. En

ocasiones la sola imagen mental de “tener” un objeto que se extendía más allá del brazo u otra parte del cuerpo hacía que el ritmo y peso del movimiento se viera modificado.

En determinada sesión, ubiqué una sombrilla que se encontraba cerca del espacio de trabajo, y mientras que otros compañeros seguían con su trabajo en parejas, yo, que estaba sólo, incluí la sombrilla en mi exploración.

Sin buscar un personaje, ni alguna historia que contar, inicié a realizar una serie de movimientos improvisados. Teniendo en cuenta la geometría del espacio y las posibilidades de movimiento que veníamos trabajando fui poco a poco integrando el objeto.

La primera búsqueda con el objeto se centró en hacerlo una extensión de mi cuerpo, y que siguiera la dirección que dibujaba este en el espacio. Con ello resaltaba las líneas y las curvas. Dependiendo el dibujo en el espacio geométrico, se venían algunas imágenes como “protegerse”, “resguardarse”, “flotar”.

En una búsqueda posterior, el objeto ya no siempre seguía la línea y dirección del cuerpo. En ocasiones quedaba rezagado en el movimiento y se incorporaba como una “Cola del movimiento”, en otras se comportaba como contrapeso, generando otras posibilidades en la geometría del espacio y de esta manera nuevas imágenes.

La experimentación no continuó hacia otras etapas, como por ejemplo definir una secuencia de movimientos para generar imágenes más consistentes, pero para mí fue clara la posibilidad de creación que me otorgó esos primeros pasos.

9.6.2. Reflexión de Katherine Morales sobre los procesos de memorización y estructuración de secuencias corporales.

MIMA CORPORAL DE ÉTIENNE DECROUX

Sobre los procesos de memorización y estructuración de secuencias corporales.

Desde mi perspectiva y con base en la experiencia vivida durante los meses en que se exploró la técnica de mimo corporal, se ejecutaron varias fases o etapas, las cuales estructuraron el modo de aprendizaje y memorización, a saber:

1. Sensibilización:

Durante esta etapa el facilitador Leonardo Torres, introduce la técnica y propone ejercicios corporales que nos permitan explorar la técnica en nuestros propios cuerpos y que nosotros mismos propongamos situaciones de juego utilizando la técnica.

2. Observación:

El facilitador propone secuencias o partituras de movimiento para que los demás las ejecutemos y las tratemos de memorizar.

3. Memorización:

A partir de este momento, posterior a la observación, empieza el sistema particular de cada participante a trabajar para la memorización de las secuencias. A modo personal, mi sistema de memorización se basa en imágenes de la naturaleza, modos en que la naturaleza y los animales se mueven, se configuran, o se relacionan entre ellos. La asociación de imágenes permite la traducción al cuerpo de su dinamismo para posteriormente estructurar la secuencia. La mima corporal de Etienne Decroux propone que los cuerpos representen muchos lugares y muchos cuerpos en un mismo cuerpo. Así, es posible traducir los cuerpos en diferentes situaciones en el cuerpo propio.

9.6.3. Reflexión de Eder Porras con respecto a la exploración del ejercicio “bartender”.

Preguntas Decroux:

1) En el ejercicio del *bartender*, ¿qué fue lo que vi? ¿En qué me inspiré?

Para hacer el ejercicio me basé en el empleo de una de mis amistades cercanas. Al principio la elección fue porque sí, pero con el tiempo y el desarrollo del ejercicio le fui agarrando el gusto y el cuidado. A partir de ahí fue como lo realicé.

2) ¿Cómo fue que lo pensé? ¿Cómo lo imaginé?

Lo pensé con acciones muy suaves, acciones que me ayudaran casi a flotar. Las repeticiones fueron parte fundamental del ejercicio y la investigación; sin embargo, utilicé personalmente, una técnica de reiteraciones llamada “*loop-it-all*” en la cual el objetivo es hacer un gesto a partir de lo que se ve, siente, huele u oye, y de esta manera la herramienta de *loops* va a ser infinita. Y siempre me lo imaginé vestido de negro de pies a cabeza: totalmente cubierto, sin identidad ni sexo. Así seguramente se podría apreciar mejor la técnica y el trabajo físico. También utilicé la misma geometría en el espacio, técnicas de pantomima como las caminatas o los “ecos” corporales.

3) ¿Qué elementos de la mima corporal utilicé en el ejercicio?

Detenciones, geometría espacial, *loop-it-all*, movimiento, tensiones, repeticiones, música (como elemento disparador), pantomima.

9.7. Anexo 7: Fórmulas de consentimiento informado para ser sujeto de investigación.



FÓRMULA DE CONSENTIMIENTO INFORMADO
(Para ser sujeto de investigación)

Hacia un modelo de creación de imágenes corporales.

Código (o número) de proyecto: TFG-AD-005

Nombre del Investigador Principal: José Leonardo Torres Méndez

Nombre del participante: Amanda Leiva Montoya

A. PROPÓSITO DEL PROYECTO:

Este proyecto está siendo realizado por José Leonardo Torres Méndez, estudiante de Licenciatura en Artes Dramáticas, EAD, de la Universidad de Costa Rica, con el fin de realizar un Modelo de creación de imágenes corporales con estudiantes de la EAD.

A partir de la documentación de los procesos de intérpretes, entre ellos Amanda Leiva Montoya, tanto en bitácora escrita, como en video, audio y documentación escrita se hará una comparación de sus semejanzas y diferencias, a la vez que se elabora un producto de muestra audiovisual para fundamentar el tema de modelo de creación de imágenes corporales.

Todo en un lapso de 18 meses como máximo.

B. ¿QUÉ SE HARÁ?:

Amanda Leiva Montoya prestará su imagen para fotografías y videos. Habrá ensayos que se llevan a cabo tanto en la Escuela de Artes Dramáticas como en el Teatro Universitario. Sus sesiones de trabajo durarán entre 3 y 6 horas y cada una de estas se documentará en audio, video y bitácora escrita.

Las grabaciones serán material de análisis y extractos de estas podrán ser utilizados como material a mostrar en la defensa de este proyecto ante el jurado y demás asistentes.

El audiovisual final también será mostrado en la presentación pública de este trabajo. Y Amanda Leiva Montoya recibirá una copia del mismo.

C. RIESGOS:

1. La participación en este estudio puede significar cierto riesgo o molestia para usted por lo siguiente:
2. Si sufriera algún daño como consecuencia de los procedimientos a que será sometido para la realización de este estudio, José Leonardo Torres Méndez realizará una referencia al profesional apropiado para que se le brinde el tratamiento necesario para su total recuperación.

D. BENEFICIOS:

Como resultado de su participación en este estudio, no obtendrá ningún beneficio directo, sin embargo, es posible que los investigadores aprendan más acerca de la técnica de La Mima Corporal y este conocimiento lo beneficie a él y a otras personas en el futuro.

- E.** Antes de dar su autorización para este estudio usted debe haber hablado con José Leonardo Torres Méndez, y él/ella debe haber contestado satisfactoriamente todas sus preguntas. Si quisiera más información más adelante, puede obtenerla llamando a José Leonardo Torres Méndez al teléfono 8838-4792 en el horario de lunes a domingo de 9 a.m. a 5 p.m.

Además, puedo consultar sobre los derechos de los Sujetos Participantes en Proyectos de Investigación al CONIS –Consejo Nacional de Salud del Ministerio de Salud, teléfonos 2233-3594, 2223-0333 extensión 292, de lunes a viernes de 8 a.m. a 4 p.m. Cualquier consulta adicional puede comunicarse a la Vicerrectoría de Investigación de la Universidad de Costa Rica a los teléfonos 2511-4201 ó 2511-5839, de lunes a viernes de 8 a.m. a 5 p.m.

- F.** Recibirá una copia de esta fórmula firmada para mi uso personal.
- G.** Su participación en este estudio es voluntaria. Tiene el derecho de negarse a participar o a discontinuar su participación en cualquier momento, sin que esta decisión afecte la calidad de la atención médica (o de otra índole) que requiere.
- H.** Su participación en este estudio es confidencial, los resultados podrían aparecer en una publicación científica o ser divulgados en una reunión científica, pero de una manera anónima.

En algunos tipos de investigaciones se debe informar a los participantes sobre las limitaciones de los investigadores para proteger el carácter confidencial de los datos y de las consecuencias que cabe esperar de su quebrantamiento. Por ejemplo, cuando la ley obliga a informar sobre ciertas enfermedades o sobre cualquier indicio de maltrato o abandono infantil. Estas limitaciones y otras deben preverse y ser señaladas a los presuntos participantes.

- I.** No perderá ningún derecho legal por firmar este documento.

CONSENTIMIENTO

He leído o se me ha leído, toda la información descrita en esta fórmula, antes de firmarla. Se me ha brindado la oportunidad de hacer preguntas y éstas han sido contestadas en forma adecuada. Por lo tanto, accedo a participar como sujeto de investigación en este estudio

Amanda Leiva Montoya 18-07-2016
Amanda Leiva Montoya. Cédula 3-0461-0224. Colaboradora Fecha

Maritza Toruño Sequeira 107930317 18/7/16.
Maritza Toruño Sequeira. Cédula 1-0793-0317. Testigo. Fecha

José Leonardo Torres Méndez 18/7/2016
José Leonardo Torres Méndez, Cédula 1-0674-0167. Investigador. Fecha

NUEVA VERSIÓN FCI – APROBADO EN SESION DEL COMITÉ ÉTICO CIENTÍFICO (CEC) NO. 149 REALIZADA EL 4 DE JUNIO DE 2008.
CELM-Form.Consent-Form 06-08

FÓRMULA DE CONSENTIMIENTO INFORMADO
(Para ser sujeto de investigación)

Hacia un modelo de creación de imágenes corporales en Artes Dramáticas.

Código (o número) de proyecto: TFG-AD-005
Nombre del Investigador Principal: José Leonardo Torres Méndez
Nombre del participante: Natalia Murillo Anchía

A. PROPÓSITO DEL PROYECTO:

Este proyecto está siendo realizado por José Leonardo Torres Méndez, estudiante de Licenciatura en Artes Dramáticas, EAD, de la Universidad de Costa Rica, con el fin de realizar un Modelo de creación de imágenes corporales con estudiantes de la EAD.

A partir de la documentación de los procesos de intérpretes, entre ellos Natalia Murillo Anchía, tanto en bitácora escrita, como en video, audio y documentación escrita se hará una comparación de sus semejanzas y diferencias, a la vez que se elabora un producto de muestra audiovisual para fundamentar el tema de modelo de creación de imágenes corporales.

Todo en un lapso de 18 meses como máximo.

B. ¿QUÉ SE HARÁ?:

Natalia Murillo Anchía prestará su imagen para fotografías y videos. Habrá ensayos que se llevan a cabo tanto en la Escuela de Artes Dramáticas como en el Teatro Universitario. Sus sesiones de trabajo durarán entre 3 y 6 horas y cada una de estas se documentará en audio, video y bitácora escrita.

Las grabaciones serán material de análisis y extractos de estas podrán ser utilizados como material a mostrar en la defensa de este proyecto ante el jurado y demás asistentes.

El audiovisual final también será mostrado en la presentación pública de este trabajo. Y Natalia Murillo Anchía recibirá una copia del mismo.

C. RIESGOS:

Comité Ético Científico _____
Universidad de Costa Rica

1. La participación en este estudio puede significar cierto riesgo o molestia para usted por lo siguiente:
2. Si sufriera algún daño como consecuencia de los procedimientos a que será sometido para la realización de este estudio, José Leonardo Torres Méndez realizará una referencia al profesional apropiado para que se le brinde el tratamiento necesario para su total recuperación.

D. BENEFICIOS:

Como resultado de su participación en este estudio, no obtendrá ningún beneficio directo, sin embargo, es posible que los investigadores aprendan más acerca de la técnica de La Mima Corporal y este conocimiento lo beneficie a él y a otras personas en el futuro.

- E. Antes de dar su autorización para este estudio usted debe haber hablado con José Leonardo Torres Méndez, y él/ella debe haber contestado satisfactoriamente todas sus preguntas. Si quisiera más información más adelante, puedo obtenerla llamando a José Leonardo Torres Méndez al teléfono 8838-4792 en el horario de lunes a domingo de 9 a.m. a 5 p.m.

Además, puedo consultar sobre los derechos de los Sujetos Participantes en Proyectos de Investigación al CONIS –Consejo Nacional de Salud del Ministerio de Salud, teléfonos 2233-3594, 2223-0333 extensión 292, de lunes a viernes de 8 a.m. a 4 p.m. Cualquier consulta adicional puede comunicarse a la Vicerrectoría de Investigación de la Universidad de Costa Rica **a los teléfonos 2511-4201 ó 2511-5839**, de lunes a viernes de 8 a.m. a 5 p.m.

- F. Recibirá una copia de esta fórmula firmada para mi uso personal.
- G. Su participación en este estudio es voluntaria. Tiene el derecho de negarse a participar o a discontinuar su participación en cualquier momento, sin que esta decisión afecte la calidad de la atención médica (o de otra índole) que requiere.
- H. Su participación en este estudio es confidencial, los resultados podrían aparecer en una publicación científica o ser divulgados en una reunión científica, pero de una manera anónima.

En algunos tipos de investigaciones se debe informar a los participantes sobre las limitaciones de los investigadores para proteger el carácter confidencial de los datos y de las consecuencias que cabe esperar de su quebrantamiento. Por ejemplo, cuando la ley obliga a informar sobre ciertas enfermedades o sobre cualquier indicio de maltrato o abandono infantil. Estas limitaciones y otras deben preverse y ser señaladas a los presuntos participantes.

- I. No perderá ningún derecho legal por firmar este documento.

CONSENTIMIENTO

He leído o se me ha leído, toda la información descrita en esta fórmula, antes de firmarla. Se me ha brindado la oportunidad de hacer preguntas y éstas han sido contestadas en forma adecuada. Por lo tanto, accedo a participar como sujeto de investigación en este estudio

Natalia Murillo A.

Natalia Murillo Anchía. Cédula 1-1433-0325. Colaborador

18-7-16

Fecha

Maritza Toruño 107930317

Maritza Toruño Sequeira. Cédula 1-0793-0317. Testigo.

18/7/16

Fecha

José Leonardo Torres Méndez

José Leonardo Torres Méndez, Cédula 1-0674-0167. Investigador.

18/7/2016

Fecha

NUEVA VERSIÓN FCI – APROBADO EN SESION DEL COMITÉ ÉTICO CIENTÍFICO (CEC) NO. 149 REALIZADA EL 4 DE JUNIO DE 2008.

CELM-Natalia Murillo carta de consentimiento (Autoguardado)

FÓRMULA DE CONSENTIMIENTO INFORMADO
(Para ser sujeto de investigación)

Hacia un modelo de creación de imágenes corporales en Artes Dramáticas.

Código (o número) de proyecto: TFG-AD-005
Nombre del Investigador Principal: José Leonardo Torres Méndez
Nombre del participante: Natalia Salazar Campos

A. PROPÓSITO DEL PROYECTO:

Este proyecto está siendo realizado por José Leonardo Torres Méndez, estudiante de Licenciatura en Artes Dramáticas, EAD, de la Universidad de Costa Rica, con el fin de realizar un Modelo de creación de imágenes corporales con estudiantes de la EAD.

A partir de la documentación de los procesos de intérpretes, entre ellos Natalia Salazar Campos, tanto en bitácora escrita, como en video, audio y documentación escrita se hará una comparación de sus semejanzas y diferencias, a la vez que se elabora un producto de muestra audiovisual para fundamentar el tema de modelo de creación de imágenes corporales.

Todo en un lapso de 18 meses como máximo.

B. ¿QUÉ SE HARÁ?:

Natalia Salazar Campos prestará su imagen para fotografías y videos. Habrá ensayos que se llevan a cabo tanto en la Escuela de Artes Dramáticas como en el Teatro Universitario. Sus sesiones de trabajo durarán entre 3 y 6 horas y cada una de estas se documentará en audio, video y bitácora escrita.

Las grabaciones serán material de análisis y extractos de estas podrán ser utilizados como material a mostrar en la defensa de este proyecto ante el jurado y demás asistentes.

El audiovisual final también será mostrado en la presentación pública de este trabajo. Y Natalia Salazar Campos recibirá una copia del mismo.

C. RIESGOS:

Comité Ético Científico _____
Universidad de Costa Rica

1. La participación en este estudio puede significar cierto riesgo o molestia para usted por lo siguiente:
2. Si sufriera algún daño como consecuencia de los procedimientos a que será sometido para la realización de este estudio, José Leonardo Torres Méndez realizará una referencia al profesional apropiado para que se le brinde el tratamiento necesario para su total recuperación.

D. BENEFICIOS:

Como resultado de su participación en este estudio, no obtendrá ningún beneficio directo, sin embargo, es posible que los investigadores aprendan más acerca de la técnica de La Mima Corporal y este conocimiento lo beneficie a él y a otras personas en el futuro.

- E.** Antes de dar su autorización para este estudio usted debe haber hablado con José Leonardo Torres Méndez, y él/ella debe haber contestado satisfactoriamente todas sus preguntas. Si quisiera más información más adelante, puedo obtenerla llamando a José Leonardo Torres Méndez al teléfono 8838-4792 en el horario de lunes a domingo de 9 a.m. a 5 p.m.

Además, puedo consultar sobre los derechos de los Sujetos Participantes en Proyectos de Investigación al CONIS –Consejo Nacional de Salud del Ministerio de Salud, teléfonos 2233-3594, 2223-0333 extensión 292, de lunes a viernes de 8 a.m. a 4 p.m. Cualquier consulta adicional puede comunicarse a la Vicerrectoría de Investigación de la Universidad de Costa Rica a los teléfonos 2511-4201 ó 2511-5839, de lunes a viernes de 8 a.m. a 5 p.m.


- F.** Recibirá una copia de esta fórmula firmada para mi uso personal.
- G.** Su participación en este estudio es voluntaria. Tiene el derecho de negarse a participar o a discontinuar su participación en cualquier momento, sin que esta decisión afecte la calidad de la atención médica (o de otra índole) que requiere.
- H.** Su participación en este estudio es confidencial, los resultados podrían aparecer en una publicación científica o ser divulgados en una reunión científica, pero de una manera anónima.

En algunos tipos de investigaciones se debe informar a los participantes sobre las limitaciones de los investigadores para proteger el carácter confidencial de los datos y de las consecuencias que cabe esperar de su quebrantamiento. Por ejemplo, cuando la ley obliga a informar sobre ciertas enfermedades o sobre cualquier indicio de maltrato o abandono infantil. Estas limitaciones y otras deben preverse y ser señaladas a los presuntos participantes.

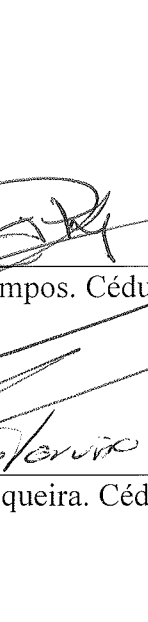
- I.** No perderá ningún derecho legal por firmar este documento.

CONSENTIMIENTO

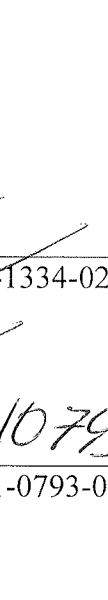
He leído o se me ha leído, toda la información descrita en esta fórmula, antes de firmarla. Se me ha brindado la oportunidad de hacer preguntas y éstas han sido contestadas en forma adecuada. Por lo tanto, accedo a participar como sujeto de investigación en este estudio


Natalia Salazar Campos. Cédula 1-1334-0251. Colaborador

18 de julio del 2016
Fecha


Maritza Toruño Sequeira. Cédula 1-0793-0317. Testigo.

18 de julio del 2016
Fecha


José Leonardo Torres Méndez, Cédula 1-0674-0167. Investigador .

18 de julio 2016
Fecha

NUEVA VERSIÓN FCI – APROBADO EN SESION DEL COMITÉ ÉTICO CIENTÍFICO (CEC) NO. 149 REALIZADA EL 4 DE JUNIO DE 2008.
CELM-Natalia Salazarcarta de consentimiento (Autoguardado)

FÓRMULA DE CONSENTIMIENTO INFORMADO
(Para ser sujeto de investigación)

Hacia un modelo de creación de imágenes corporales en Artes Dramáticas.

Código (o número) de proyecto: TFG-AD-005
Nombre del Investigador Principal: José Leonardo Torres Méndez
Nombre del participante: Jagdish Hall Romero

A. PROPÓSITO DEL PROYECTO:

Este proyecto está siendo realizado por José Leonardo Torres Méndez, estudiante de Licenciatura en Artes Dramáticas, EAD, de la Universidad de Costa Rica, con el fin de realizar un Modelo de creación de imágenes corporales con estudiantes de la EAD.

A partir de la documentación de los procesos de intérpretes, entre ellos Jagdish Hall Romero, tanto en bitácora escrita, como en video, audio y documentación escrita se hará una comparación de sus semejanzas y diferencias, a la vez que se elabora un producto de muestra audiovisual para fundamentar el tema de modelo de creación de imágenes corporales.

Todo en un lapso de 18 meses como máximo.

B. ¿QUÉ SE HARÁ?:

Jagdish Hall Romero prestará su imagen para fotografías y videos. Habrá ensayos que se llevan a cabo tanto en la Escuela de Artes Dramáticas como en el Teatro Universitario. Sus sesiones de trabajo durarán entre 3 y 6 horas y cada una de estas se documentará en audio, video y bitácora escrita.

Las grabaciones serán material de análisis y extractos de estas podrán ser utilizados como material a mostrar en la defensa de este proyecto ante el jurado y demás asistentes.

El audiovisual final también será mostrado en la presentación pública de este trabajo. Y Jagdish Hall Romero recibirá una copia del mismo.

C. RIESGOS:

Comité Ético Científico _____
Universidad de Costa Rica

1. La participación en este estudio puede significar cierto riesgo o molestia para usted por lo siguiente:
2. Si sufriera algún daño como consecuencia de los procedimientos a que será sometido para la realización de este estudio, José Leonardo Torres Méndez realizará una referencia al profesional apropiado para que se le brinde el tratamiento necesario para su total recuperación.

D. BENEFICIOS:

Como resultado de su participación en este estudio, no obtendrá ningún beneficio directo, sin embargo, es posible que los investigadores aprendan más acerca de la técnica de La Mima Corporal y este conocimiento lo beneficie a él y a otras personas en el futuro.

- E.** Antes de dar su autorización para este estudio usted debe haber hablado con José Leonardo Torres Méndez, y él/ella debe haber contestado satisfactoriamente todas sus preguntas. Si quisiera más información más adelante, puedo obtenerla llamando a José Leonardo Torres Méndez al teléfono 8838-4792 en el horario de lunes a domingo de 9 a.m. a 5 p.m.

Además, puedo consultar sobre los derechos de los Sujetos Participantes en Proyectos de Investigación al CONIS –Consejo Nacional de Salud del Ministerio de Salud, teléfonos 2233-3594, 2223-0333 extensión 292, de lunes a viernes de 8 a.m. a 4 p.m. Cualquier consulta adicional puede comunicarse a la Vicerrectoría de Investigación de la Universidad de Costa Rica a los teléfonos 2511-4201 ó 2511-5839, de lunes a viernes de 8 a.m. a 5 p.m.

- F.** Recibirá una copia de esta fórmula firmada para mi uso personal.

- G.** Su participación en este estudio es voluntaria. Tiene el derecho de negarse a participar o a discontinuar su participación en cualquier momento, sin que esta decisión afecte la calidad de la atención médica (o de otra índole) que requiere.


- H.** Su participación en este estudio es confidencial, los resultados podrían aparecer en una publicación científica o ser divulgados en una reunión científica, pero de una manera anónima.


En algunos tipos de investigaciones se debe informar a los participantes sobre las limitaciones de los investigadores para proteger el carácter confidencial de los datos y de las consecuencias que cabe esperar de su quebrantamiento. Por ejemplo, cuando la ley obliga a informar sobre ciertas enfermedades o sobre cualquier indicio de maltrato o abandono infantil. Estas limitaciones y otras deben preverse y ser señaladas a los presuntos participantes.

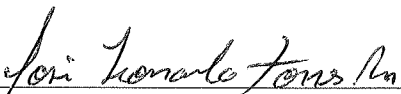
- I.** No perderá ningún derecho legal por firmar este documento.

CONSENTIMIENTO

He leído o se me ha leído, toda la información descrita en esta fórmula, antes de firmarla. Se me ha brindado la oportunidad de hacer preguntas y éstas han sido contestadas en forma adecuada. Por lo tanto, accedo a participar como sujeto de investigación en este estudio


Jagdish Hall Romero. Cédula 9-0125-0029. Colaborador 11-6-16
Fecha


Maritza Toruño Sequeira. Cédula 1-0793-0317. Testigo. 11/6/16
Fecha


José Leonardo Torres Méndez, Cédula 1-0674-0167. Investigador. 11/6/16
Fecha

NUEVA VERSIÓN FCI – APROBADO EN SESION DEL COMITÉ ÉTICO CIENTÍFICO (CEC) NO. 149 REALIZADA EL 4 DE JUNIO DE 2008.
CELM-Jagdish carta de consentimiento (Autoguardado)

FÓRMULA DE CONSENTIMIENTO INFORMADO
(Para ser sujeto de investigación)

Hacia un modelo de creación de imágenes corporales en Artes Dramáticas.

Código (o número) de proyecto: TFG-AD-005
Nombre del Investigador Principal: José Leonardo Torres Méndez
Nombre del participante: Gabriel Romero Vargas

A. PROPÓSITO DEL PROYECTO:

Este proyecto está siendo realizado por José Leonardo Torres Méndez, estudiante de Licenciatura en Artes Dramáticas, EAD, de la Universidad de Costa Rica, con el fin de realizar un Modelo de creación de imágenes corporales con estudiantes de la EAD.

A partir de la documentación de los procesos de intérpretes, entre ellos Gabriel Romero Vargas, tanto en bitácora escrita, como en video, audio y documentación escrita se hará una comparación de sus semejanzas y diferencias, a la vez que se elabora un producto de muestra audiovisual para fundamentar el tema de modelo de creación de imágenes corporales.

Todo en un lapso de 18 meses como máximo.

B. ¿QUÉ SE HARÁ?:

Gabriel Romero Vargas prestará su imagen para fotografías y videos. Habrá ensayos que se llevan a cabo tanto en la Escuela de Artes Dramáticas como en el Teatro Universitario. Sus sesiones de trabajo durarán entre 3 y 6 horas y cada una de estas se documentará en audio, video y bitácora escrita.

Las grabaciones serán material de análisis y extractos de estas podrán ser utilizados como material a mostrar en la defensa de este proyecto ante el jurado y demás asistentes.

El audiovisual final también será mostrado en la presentación pública de este trabajo. Y Gabriel Romero Vargas recibirá una copia del mismo.

C. RIESGOS:

Comité Ético Científico _____
Universidad de Costa Rica

1. La participación en este estudio puede significar cierto riesgo o molestia para usted por lo siguiente:
2. Si sufriera algún daño como consecuencia de los procedimientos a que será sometido para la realización de este estudio, José Leonardo Torres Méndez realizará una referencia al profesional apropiado para que se le brinde el tratamiento necesario para su total recuperación.

D. BENEFICIOS:

Como resultado de su participación en este estudio, no obtendrá ningún beneficio directo, sin embargo, es posible que los investigadores aprendan más acerca de la técnica de La Mima Corporal y este conocimiento lo beneficie a él y a otras personas en el futuro.

- E.** Antes de dar su autorización para este estudio usted debe haber hablado con José Leonardo Torres Méndez, y él/ella debe haber contestado satisfactoriamente todas sus preguntas. Si quisiera más información más adelante, puedo obtenerla llamando a José Leonardo Torres Méndez al teléfono 8838-4792 en el horario de lunes a domingo de 9 a.m. a 5 p.m.

Además, puedo consultar sobre los derechos de los Sujetos Participantes en Proyectos de Investigación al CONIS –Consejo Nacional de Salud del Ministerio de Salud, teléfonos 2233-3594, 2223-0333 extensión 292, de lunes a viernes de 8 a.m. a 4 p.m. Cualquier consulta adicional puede comunicarse a la Vicerrectoría de Investigación de la Universidad de Costa Rica a los teléfonos 2511-4201 ó 2511-5839, de lunes a viernes de 8 a.m. a 5 p.m.


- F.** Recibirá una copia de esta fórmula firmada para mi uso personal.
- G.** Su participación en este estudio es voluntaria. Tiene el derecho de negarse a participar o a discontinuar su participación en cualquier momento, sin que esta decisión afecte la calidad de la atención médica (o de otra índole) que requiere.
- H.** Su participación en este estudio es confidencial, los resultados podrían aparecer en una publicación científica o ser divulgados en una reunión científica, pero de una manera anónima.

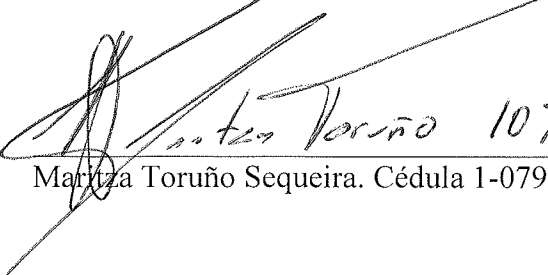
En algunos tipos de investigaciones se debe informar a los participantes sobre las limitaciones de los investigadores para proteger el carácter confidencial de los datos y de las consecuencias que cabe esperar de su quebrantamiento. Por ejemplo, cuando la ley obliga a informar sobre ciertas enfermedades o sobre cualquier indicio de maltrato o abandono infantil. Estas limitaciones y otras deben preverse y ser señaladas a los presuntos participantes.

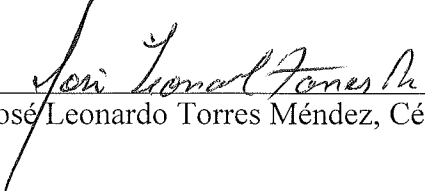
- I.** No perderá ningún derecho legal por firmar este documento.

CONSENTIMIENTO

He leído o se me ha leído, toda la información descrita en esta fórmula, antes de firmarla. Se me ha brindado la oportunidad de hacer preguntas y éstas han sido contestadas en forma adecuada. Por lo tanto, accedo a participar como sujeto de investigación en este estudio


Gabriel Romero Vargas. Cédula 1-1541-0672. Colaborador 11-06-2016
Fecha


Maritza Toruño Sequeira. Cédula 1-0793-0317. Testigo. 11/6/16
Fecha


José Leonardo Torres Méndez, Cédula 1-0674-0167. Investigador. 11/6/16
Fecha

NUEVA VERSIÓN FCI – APROBADO EN SESION DEL COMITÉ ÉTICO CIENTÍFICO (CEC) NO. 149 REALIZADA EL 4 DE JUNIO DE 2008.
CELM-Gabriel carta de consentimiento (Autoguardado)

FÓRMULA DE CONSENTIMIENTO INFORMADO
(Para ser sujeto de investigación)

Hacia un modelo de creación de imágenes corporales en Artes Dramáticas.

Código (o número) de proyecto: TFG-AD-005
Nombre del Investigador Principal: José Leonardo Torres Méndez
Nombre del participante: Katherine Morales Matamoros

A. PROPÓSITO DEL PROYECTO:

Este proyecto está siendo realizado por José Leonardo Torres Méndez, estudiante de Licenciatura en Artes Dramáticas, EAD, de la Universidad de Costa Rica, con el fin de realizar un Modelo de creación de imágenes corporales con estudiantes de la EAD.

A partir de la documentación de los procesos de intérpretes, entre ellos Katherine Morales Matamoros, tanto en bitácora escrita, como en video, audio y documentación escrita se hará una comparación de sus semejanzas y diferencias, a la vez que se elabora un producto de muestra audiovisual para fundamentar el tema de modelo de creación de imágenes corporales.

Todo en un lapso de 18 meses como máximo.

B. ¿QUÉ SE HARÁ?:

Katherine Morales Matamoros prestará su imagen para fotografías y videos. Habrá ensayos que se llevan a cabo tanto en la Escuela de Artes Dramáticas como en el Teatro Universitario. Sus sesiones de trabajo durarán entre 3 y 6 horas y cada una de estas se documentará en audio, video y bitácora escrita.

Las grabaciones serán material de análisis y extractos de estas podrán ser utilizados como material a mostrar en la defensa de este proyecto ante el jurado y demás asistentes.

El audiovisual final también será mostrado en la presentación pública de este trabajo. Y Katherine Morales Matamoros recibirá una copia del mismo.

C. RIESGOS:

Comité Ético Científico _____
Universidad de Costa Rica

1. La participación en este estudio puede significar cierto riesgo o molestia para usted por lo siguiente:
2. Si sufriera algún daño como consecuencia de los procedimientos a que será sometido para la realización de este estudio, José Leonardo Torres Méndez realizará una referencia al profesional apropiado para que se le brinde el tratamiento necesario para su total recuperación.

D. BENEFICIOS:

Como resultado de su participación en este estudio, no obtendrá ningún beneficio directo, sin embargo, es posible que los investigadores aprendan más acerca de la técnica de La Mima Corporal y este conocimiento lo beneficie a él y a otras personas en el futuro.

- E.** Antes de dar su autorización para este estudio usted debe haber hablado con José Leonardo Torres Méndez, y él/ella debe haber contestado satisfactoriamente todas sus preguntas. Si quisiera más información más adelante, puedo obtenerla llamando a José Leonardo Torres Méndez al teléfono 8838-4792 en el horario de lunes a domingo de 9 a.m. a 5 p.m.

Además, puedo consultar sobre los derechos de los Sujetos Participantes en Proyectos de Investigación al CONIS –Consejo Nacional de Salud del Ministerio de Salud, teléfonos 2233-3594, 2223-0333 extensión 292, de lunes a viernes de 8 a.m. a 4 p.m. Cualquier consulta adicional puede comunicarse a la Vicerrectoría de Investigación de la Universidad de Costa Rica **a los teléfonos 2511-4201 ó 2511-5839**, de lunes a viernes de 8 a.m. a 5 p.m.


- F.** Recibirá una copia de esta fórmula firmada para mi uso personal.
- G.** Su participación en este estudio es voluntaria. Tiene el derecho de negarse a participar o a discontinuar su participación en cualquier momento, sin que esta decisión afecte la calidad de la atención médica (o de otra índole) que requiere.
- H.** Su participación en este estudio es confidencial, los resultados podrían aparecer en una publicación científica o ser divulgados en una reunión científica, pero de una manera anónima.

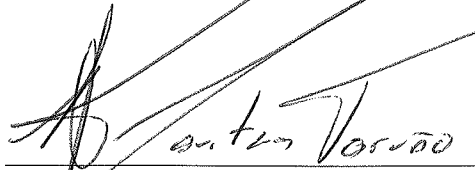
En algunos tipos de investigaciones se debe informar a los participantes sobre las limitaciones de los investigadores para proteger el carácter confidencial de los datos y de las consecuencias que cabe esperar de su quebrantamiento. Por ejemplo, cuando la ley obliga a informar sobre ciertas enfermedades o sobre cualquier indicio de maltrato o abandono infantil. Estas limitaciones y otras deben preverse y ser señaladas a los presuntos participantes.


- I.** No perderá ningún derecho legal por firmar este documento.

CONSENTIMIENTO

He leído o se me ha leído, toda la información descrita en esta fórmula, antes de firmarla. Se me ha brindado la oportunidad de hacer preguntas y éstas han sido contestadas en forma adecuada. Por lo tanto, accedo a participar como sujeto de investigación en este estudio


Katherine Morales Matamoros. Cédula 1-1471-0905. Colaborador 11 - Julio - 2016.
Fecha


Maritza Toruño Sequeira. Cédula 1-0793-0317. Testigo. 11/7/16
Fecha


Jose Leonardo Torres Méndez, Cédula 1-0674-0167. Investigador. 11/7/16
Fecha

NUEVA VERSIÓN FCI – APROBADO EN SESION DEL COMITÉ ÉTICO CIENTÍFICO (CEC) NO. 149 REALIZADA EL 4 DE JUNIO DE 2008.
CELM-Katherine carta de consentimiento (Autoguardado)

FÓRMULA DE CONSENTIMIENTO INFORMADO
(Para ser sujeto de investigación)

Hacia un modelo de creación de imágenes corporales en Artes Dramáticas.

Código (o número) de proyecto: TFG-AD-005

Nombre del Investigador Principal: José Leonardo Torres Méndez

Nombre del participante: Yael Salazar Acuña

A. PROPÓSITO DEL PROYECTO:

Este proyecto está siendo realizado por José Leonardo Torres Méndez, estudiante de Licenciatura en Artes Dramáticas, EAD, de la Universidad de Costa Rica, con el fin de realizar un Modelo de creación de imágenes corporales con estudiantes de la EAD.

A partir de la documentación de los procesos de intérpretes, entre ellos Yael Salazar Acuña, tanto en bitácora escrita, como en video, audio y documentación escrita se hará una comparación de sus semejanzas y diferencias, a la vez que se elabora un producto de muestra audiovisual para fundamentar el tema de modelo de creación de imágenes corporales.

Todo en un lapso de 18 meses como máximo.

B. ¿QUÉ SE HARÁ?:

Yael Salazar Acuña prestará su imagen para fotografías y videos. Habrá ensayos que se llevan a cabo tanto en la Escuela de Artes Dramáticas como en el Teatro Universitario. Sus sesiones de trabajo durarán entre 3 y 6 horas y cada una de estas se documentará en audio, video y bitácora escrita.

Las grabaciones serán material de análisis y extractos de estas podrán ser utilizados como material a mostrar en la defensa de este proyecto ante el jurado y demás asistentes.

El audiovisual final también será mostrado en la presentación pública de este trabajo. Y Yael Salazar Acuña recibirá una copia del mismo.

C. RIESGOS:

Comité Ético Científico _____
Universidad de Costa Rica

1. La participación en este estudio puede significar cierto riesgo o molestia para usted por lo siguiente:
2. Si sufriera algún daño como consecuencia de los procedimientos a que será sometido para la realización de este estudio, José Leonardo Torres Méndez realizará una referencia al profesional apropiado para que se le brinde el tratamiento necesario para su total recuperación.

D. BENEFICIOS:

Como resultado de su participación en este estudio, no obtendrá ningún beneficio directo, sin embargo, es posible que los investigadores aprendan más acerca de la técnica de La Mima Corporal y este conocimiento lo beneficie a él y a otras personas en el futuro.

- E. Antes de dar su autorización para este estudio usted debe haber hablado con José Leonardo Torres Méndez, y él/ella debe haber contestado satisfactoriamente todas sus preguntas. Si quisiera más información más adelante, puedo obtenerla llamando a José Leonardo Torres Méndez al teléfono 8838-4792 en el horario de lunes a domingo de 9 a.m. a 5 p.m.

Además, puedo consultar sobre los derechos de los Sujetos Participantes en Proyectos de Investigación al CONIS –Consejo Nacional de Salud del Ministerio de Salud, teléfonos 2233-3594, 2223-0333 extensión 292, de lunes a viernes de 8 a.m. a 4 p.m. Cualquier consulta adicional puede comunicarse a la Vicerrectoría de Investigación de la Universidad de Costa Rica a los teléfonos 2511-4201 ó 2511-5839, de lunes a viernes de 8 a.m. a 5 p.m.

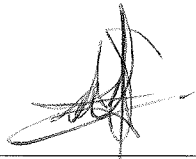
- F. Recibirá una copia de esta fórmula firmada para mi uso personal.
- G. Su participación en este estudio es voluntaria. Tiene el derecho de negarse a participar o a discontinuar su participación en cualquier momento, sin que esta decisión afecte la calidad de la atención médica (o de otra índole) que requiere.
- H. Su participación en este estudio es confidencial, los resultados podrían aparecer en una publicación científica o ser divulgados en una reunión científica, pero de una manera anónima.

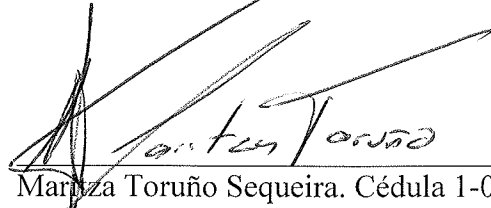
En algunos tipos de investigaciones se debe informar a los participantes sobre las limitaciones de los investigadores para proteger el carácter confidencial de los datos y de las consecuencias que cabe esperar de su quebrantamiento. Por ejemplo, cuando la ley obliga a informar sobre ciertas enfermedades o sobre cualquier indicio de maltrato o abandono infantil. Estas limitaciones y otras deben preverse y ser señaladas a los presuntos participantes.

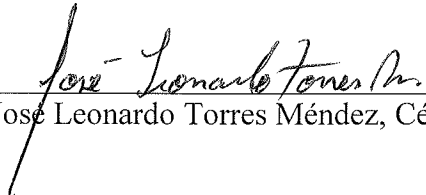
- I. No perderá ningún derecho legal por firmar este documento.

CONSENTIMIENTO

He leído o se me ha leído, toda la información descrita en esta fórmula, antes de firmarla. Se me ha brindado la oportunidad de hacer preguntas y éstas han sido contestadas en forma adecuada. Por lo tanto, accedo a participar como sujeto de investigación en este estudio


Yael Salazar Acuña, Cédula 1-1561-0284. Colaborador 11/15/2016
Fecha


Mariya Toruño Sequeira, Cédula 1-0793-0317. Testigo. 11/7/16
Fecha


José Leonardo Torres Méndez, Cédula 1-0674-0167. Investigador. 11/7/16
Fecha

NUEVA VERSIÓN FCI – APROBADO EN SESION DEL COMITÉ ÉTICO CIENTÍFICO (CEC) NO. 149 REALIZADA EL 4 DE JUNIO DE 2008.
CELM-Yael carta de consentimiento (Autoguardado)

FÓRMULA DE CONSENTIMIENTO INFORMADO
(Para ser sujeto de investigación)

Hacia un modelo de creación de imágenes corporales en Artes Dramáticas.

Código (o número) de proyecto: TFG-AD-005

Nombre del Investigador Principal: José Leonardo Torres Méndez

Nombre del participante: Mar Jiménez Sobrado

A. PROPÓSITO DEL PROYECTO:

Este proyecto está siendo realizado por José Leonardo Torres Méndez, estudiante de Licenciatura en Artes Dramáticas, EAD, de la Universidad de Costa Rica, con el fin de realizar un Modelo de creación de imágenes corporales con estudiantes de la EAD.

A partir de la documentación de los procesos de intérpretes, entre ellos Mar Jiménez Sobrado, tanto en bitácora escrita, como en video, audio y documentación escrita se hará una comparación de sus semejanzas y diferencias, a la vez que se elabora un producto de muestra audiovisual para fundamentar el tema de modelo de creación de imágenes corporales.

Todo en un lapso de 18 meses como máximo.

B. ¿QUÉ SE HARÁ?:

Mar Jiménez Sobrado prestará su imagen para fotografías y videos. Habrá ensayos que se llevan a cabo tanto en la Escuela de Artes Dramáticas como en el Teatro Universitario. Sus sesiones de trabajo durarán entre 3 y 6 horas y cada una de estas se documentará en audio, video y bitácora escrita.

Las grabaciones serán material de análisis y extractos de estas podrán ser utilizados como material a mostrar en la defensa de este proyecto ante el jurado y demás asistentes.

El audiovisual final también será mostrado en la presentación pública de este trabajo. Y Mar Jiménez Sobrado recibirá una copia del mismo.

C. RIESGOS:

Comité Ético Científico _____
Universidad de Costa Rica

1. La participación en este estudio puede significar cierto riesgo o molestia para usted por lo siguiente:
2. Si sufriera algún daño como consecuencia de los procedimientos a que será sometido para la realización de este estudio, José Leonardo Torres Méndez realizará una referencia al profesional apropiado para que se le brinde el tratamiento necesario para su total recuperación.

D. BENEFICIOS:

Como resultado de su participación en este estudio, no obtendrá ningún beneficio directo, sin embargo, es posible que los investigadores aprendan más acerca de la técnica de La Mima Corporal y este conocimiento lo beneficie a él y a otras personas en el futuro.

- E.** Antes de dar su autorización para este estudio usted debe haber hablado con José Leonardo Torres Méndez, y él/ella debe haber contestado satisfactoriamente todas sus preguntas. Si quisiera más información más adelante, puedo obtenerla llamando a José Leonardo Torres Méndez al teléfono 8838-4792 en el horario de lunes a domingo de 9 a.m. a 5 p.m.

Además, puedo consultar sobre los derechos de los Sujetos Participantes en Proyectos de Investigación al CONIS –Consejo Nacional de Salud del Ministerio de Salud, teléfonos 2233-3594, 2223-0333 extensión 292, de lunes a viernes de 8 a.m. a 4 p.m. Cualquier consulta adicional puede comunicarse a la Vicerrectoría de Investigación de la Universidad de Costa Rica a los teléfonos 2511-4201 ó 2511-5839, de lunes a viernes de 8 a.m. a 5 p.m.


- F.** Recibirá una copia de esta fórmula firmada para mi uso personal.
- G.** Su participación en este estudio es voluntaria. Tiene el derecho de negarse a participar o a discontinuar su participación en cualquier momento, sin que esta decisión afecte la calidad de la atención médica (o de otra índole) que requiere.
- H.** Su participación en este estudio es confidencial, los resultados podrían aparecer en una publicación científica o ser divulgados en una reunión científica, pero de una manera anónima.

En algunos tipos de investigaciones se debe informar a los participantes sobre las limitaciones de los investigadores para proteger el carácter confidencial de los datos y de las consecuencias que cabe esperar de su quebrantamiento. Por ejemplo, cuando la ley obliga a informar sobre ciertas enfermedades o sobre cualquier indicio de maltrato o abandono infantil. Estas limitaciones y otras deben preverse y ser señaladas a los presuntos participantes.

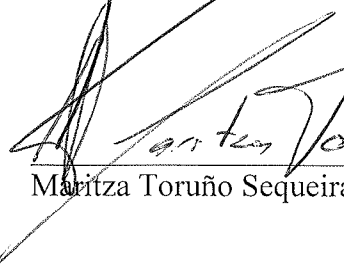
- I.** No perderá ningún derecho legal por firmar este documento.

CONSENTIMIENTO

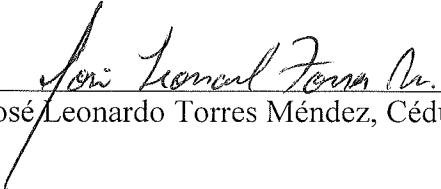
He leído o se me ha leído, toda la información descrita en esta fórmula, antes de firmarla. Se me ha brindado la oportunidad de hacer preguntas y éstas han sido contestadas en forma adecuada. Por lo tanto, accedo a participar como sujeto de investigación en este estudio



Mar Jiménez Sobrado. Cédula 1-1492-0502. Colaborador 11/07/2016
Fecha



Maritza Toruño Sequeira. Cédula 1-0793-0317. Testigo. 11/7/16
Fecha



José Leonardo Torres Méndez, Cédula 1-0674-0167. Investigador. 11/7/16
Fecha

NUEVA VERSIÓN FCI – APROBADO EN SESION DEL COMITÉ ÉTICO CIENTÍFICO (CEC) NO. 149 REALIZADA EL 4 DE JUNIO DE 2008.
CELM-Mar carta de consentimiento (Autoguardado)

FÓRMULA DE CONSENTIMIENTO INFORMADO
(Para ser sujeto de investigación)

Hacia un modelo de creación de imágenes corporales en Artes Dramáticas.

Código (o número) de proyecto: TFG-AD-005
Nombre del Investigador Principal: José Leonardo Torres Méndez
Nombre del participante: Camila Campos Orozco

A. PROPÓSITO DEL PROYECTO:

Este proyecto está siendo realizado por José Leonardo Torres Méndez, estudiante de Licenciatura en Artes Dramáticas, EAD, de la Universidad de Costa Rica, con el fin de realizar un Modelo de creación de imágenes corporales con estudiantes de la EAD.

A partir de la documentación de los procesos de intérpretes, entre ellos Camila Campos Orozco, tanto en bitácora escrita, como en video, audio y documentación escrita se hará una comparación de sus semejanzas y diferencias, a la vez que se elabora un producto de muestra audiovisual para fundamentar el tema de modelo de creación de imágenes corporales.

Todo en un lapso de 18 meses como máximo.

B. ¿QUÉ SE HARÁ?:

Camila Campos Orozco prestará su imagen para fotografías y videos. Habrá ensayos que se llevan a cabo tanto en la Escuela de Artes Dramáticas como en el Teatro Universitario. Sus sesiones de trabajo durarán entre 3 y 6 horas y cada una de estas se documentará en audio, video y bitácora escrita.

Las grabaciones serán material de análisis y extractos de estas podrán ser utilizados como material a mostrar en la defensa de este proyecto ante el jurado y demás asistentes.

El audiovisual final también será mostrado en la presentación pública de este trabajo. Y Camila Campos Orozco recibirá una copia del mismo.

C. RIESGOS:

Comité Ético Científico _____
Universidad de Costa Rica

1. La participación en este estudio puede significar cierto riesgo o molestia para usted por lo siguiente:
2. Si sufriera algún daño como consecuencia de los procedimientos a que será sometido para la realización de este estudio, José Leonardo Torres Méndez realizará una referencia al profesional apropiado para que se le brinde el tratamiento necesario para su total recuperación.

D. BENEFICIOS:

Como resultado de su participación en este estudio, no obtendrá ningún beneficio directo, sin embargo, es posible que los investigadores aprendan más acerca de la técnica de La Mima Corporal y este conocimiento lo beneficie a él y a otras personas en el futuro.

- E.** Antes de dar su autorización para este estudio usted debe haber hablado con José Leonardo Torres Méndez, y él/ella debe haber contestado satisfactoriamente todas sus preguntas. Si quisiera más información más adelante, puede obtenerla llamando a José Leonardo Torres Méndez al teléfono 8838-4792 en el horario de lunes a domingo de 9 a.m. a 5 p.m.

Además, puedo consultar sobre los derechos de los Sujetos Participantes en Proyectos de Investigación al CONIS –Consejo Nacional de Salud del Ministerio de Salud, teléfonos 2233-3594, 2223-0333 extensión 292, de lunes a viernes de 8 a.m. a 4 p.m. Cualquier consulta adicional puede comunicarse a la Vicerrectoría de Investigación de la Universidad de Costa Rica **a los teléfonos 2511-4201 ó 2511-5839**, de lunes a viernes de 8 a.m. a 5 p.m.

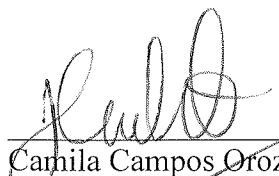
- F.** Recibirá una copia de esta fórmula firmada para mi uso personal.
- G.** Su participación en este estudio es voluntaria. Tiene el derecho de negarse a participar o a discontinuar su participación en cualquier momento, sin que esta decisión afecte la calidad de la atención médica (o de otra índole) que requiere.
- H.** Su participación en este estudio es confidencial, los resultados podrían aparecer en una publicación científica o ser divulgados en una reunión científica, pero de una manera anónima.

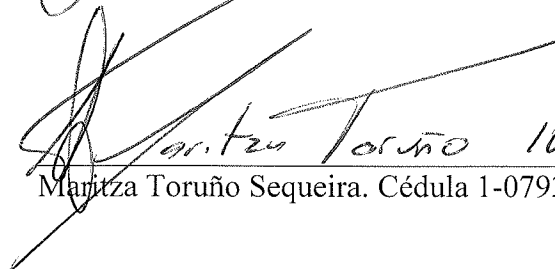
En algunos tipos de investigaciones se debe informar a los participantes sobre las limitaciones de los investigadores para proteger el carácter confidencial de los datos y de las consecuencias que cabe esperar de su quebrantamiento. Por ejemplo, cuando la ley obliga a informar sobre ciertas enfermedades o sobre cualquier indicio de maltrato o abandono infantil. Estas limitaciones y otras deben preverse y ser señaladas a los presuntos participantes.

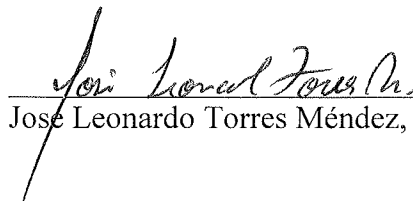
- I.** No perderá ningún derecho legal por firmar este documento.

CONSENTIMIENTO

He leído o se me ha leído, toda la información descrita en esta fórmula, antes de firmarla. Se me ha brindado la oportunidad de hacer preguntas y éstas han sido contestadas en forma adecuada. Por lo tanto, accedo a participar como sujeto de investigación en este estudio


Camila Campos Orozco. Cédula 4-0228-0890. Colaborador 12/7/2016
Fecha


Maritza Toruño Sequeira. Cédula 1-0793-0317. Testigo. 12/7/2016
Fecha


José Leonardo Torres Méndez, Cédula 1-0674-0167. Investigador. 12/7/2016
Fecha

NUEVA VERSIÓN FCI – APROBADO EN SESION DEL COMITÉ ÉTICO CIENTÍFICO (CEC) NO. 149 REALIZADA EL 4 DE JUNIO DE 2008.
CELM-Camila carta de consentimiento (Autoguardado)

FÓRMULA DE CONSENTIMIENTO INFORMADO
(Para ser sujeto de investigación)

Hacia un modelo de creación de imágenes corporales en Artes Dramáticas.

Código (o número) de proyecto: TFG-AD-005
Nombre del Investigador Principal: José Leonardo Torres Méndez
Nombre del participante: Fanny Vargas Chavarría

A. PROPÓSITO DEL PROYECTO:

Este proyecto está siendo realizado por José Leonardo Torres Méndez, estudiante de Licenciatura en Artes Dramáticas, EAD, de la Universidad de Costa Rica, con el fin de realizar un Modelo de creación de imágenes corporales con estudiantes de la EAD.

A partir de la documentación de los procesos de intérpretes, entre ellos Fanny Vargas Chavarría, tanto en bitácora escrita, como en video, audio y documentación escrita se hará una comparación de sus semejanzas y diferencias, a la vez que se elabora un producto de muestra audiovisual para fundamentar el tema de modelo de creación de imágenes corporales.

Todo en un lapso de 18 meses como máximo.

B. ¿QUÉ SE HARÁ?:

Fanny Vargas Chavarría prestará su imagen para fotografías y videos. Habrá ensayos que se llevan a cabo tanto en la Escuela de Artes Dramáticas como en el Teatro Universitario. Sus sesiones de trabajo durarán entre 3 y 6 horas y cada una de estas se documentará en audio, video y bitácora escrita.

Las grabaciones serán material de análisis y extractos de estas podrán ser utilizados como material a mostrar en la defensa de este proyecto ante el jurado y demás asistentes.

El audiovisual final también será mostrado en la presentación pública de este trabajo. Y Fanny Vargas Chavarría recibirá una copia del mismo.

C. RIESGOS:

Comité Ético Científico _____
Universidad de Costa Rica

1. La participación en este estudio puede significar cierto riesgo o molestia para usted por lo siguiente:
2. Si sufriera algún daño como consecuencia de los procedimientos a que será sometido para la realización de este estudio, José Leonardo Torres Méndez realizará una referencia al profesional apropiado para que se le brinde el tratamiento necesario para su total recuperación.

D. BENEFICIOS:

Como resultado de su participación en este estudio, no obtendrá ningún beneficio directo, sin embargo, es posible que los investigadores aprendan más acerca de la técnica de La Mima Corporal y este conocimiento lo beneficie a él y a otras personas en el futuro.

- E.** Antes de dar su autorización para este estudio usted debe haber hablado con José Leonardo Torres Méndez, y él/ella debe haber contestado satisfactoriamente todas sus preguntas. Si quisiera más información más adelante, puedo obtenerla llamando a José Leonardo Torres Méndez al teléfono 8838-4792 en el horario de lunes a domingo de 9 a.m. a 5 p.m.

Además, puedo consultar sobre los derechos de los Sujetos Participantes en Proyectos de Investigación al CONIS –Consejo Nacional de Salud del Ministerio de Salud, teléfonos 2233-3594, 2223-0333 extensión 292, de lunes a viernes de 8 a.m. a 4 p.m. Cualquier consulta adicional puede comunicarse a la Vicerrectoría de Investigación de la Universidad de Costa Rica a los teléfonos 2511-4201 ó 2511-5839, de lunes a viernes de 8 a.m. a 5 p.m.

- F.** Recibirá una copia de esta fórmula firmada para mi uso personal.

- G.** Su participación en este estudio es voluntaria. Tiene el derecho de negarse a participar o a discontinuar su participación en cualquier momento, sin que esta decisión afecte la calidad de la atención médica (o de otra índole) que requiere.

- H.** Su participación en este estudio es confidencial, los resultados podrían aparecer en una publicación científica o ser divulgados en una reunión científica, pero de una manera anónima.

En algunos tipos de investigaciones se debe informar a los participantes sobre las limitaciones de los investigadores para proteger el carácter confidencial de los datos y de las consecuencias que cabe esperar de su quebrantamiento. Por ejemplo, cuando la ley obliga a informar sobre ciertas enfermedades o sobre cualquier indicio de maltrato o abandono infantil. Estas limitaciones y otras deben preverse y ser señaladas a los presuntos participantes.

- I.** No perderá ningún derecho legal por firmar este documento.

CONSENTIMIENTO

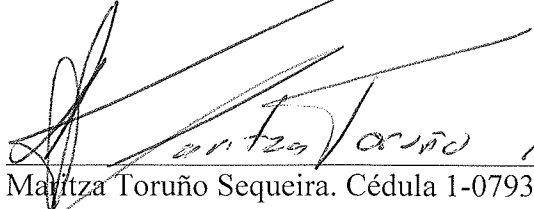
He leído o se me ha leído, toda la información descrita en esta fórmula, antes de firmarla. Se me ha brindado la oportunidad de hacer preguntas y éstas han sido contestadas en forma adecuada. Por lo tanto, accedo a participar como sujeto de investigación en este estudio



14 julio 2016

Fanny Vargas Chavarría. Cédula 4-0206-0024. Colaborador

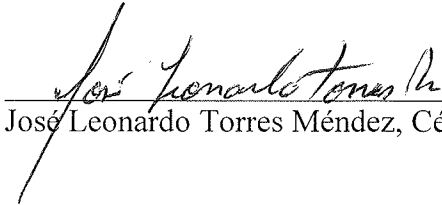
Fecha



Maritza Toruño Sequeira. Cédula 1-0793-0317. Testigo.

14/7/16

Fecha



José Leonardo Torres Méndez, Cédula 1-0674-0167. Investigador .

14/7/16

Fecha

NUEVA VERSIÓN FCI – APROBADO EN SESION DEL COMITÉ ÉTICO CIENTÍFICO (CEC) NO. 149 REALIZADA EL 4 DE JUNIO DE 2008.

CELM-Fanny carta de consentimiento (Autoguardado)

FÓRMULA DE CONSENTIMIENTO INFORMADO
(Para ser sujeto de investigación)

Hacia un modelo de creación de imágenes corporales en Artes Dramáticas.

Código (o número) de proyecto: TFG-AD-005
Nombre del Investigador Principal: José Leonardo Torres Méndez
Nombre del participante: Mauricio Sibaja Picado

A. PROPÓSITO DEL PROYECTO:

Este proyecto está siendo realizado por José Leonardo Torres Méndez, estudiante de Licenciatura en Artes Dramáticas, EAD, de la Universidad de Costa Rica, con el fin de realizar un Modelo de creación de imágenes corporales con estudiantes de la EAD.

A partir de la documentación de los procesos de intérpretes, entre ellos Mauricio Sibaja Picado, tanto en bitácora escrita, como en video, audio y documentación escrita se hará una comparación de sus semejanzas y diferencias, a la vez que se elabora un producto de muestra audiovisual para fundamentar el tema de modelo de creación de imágenes corporales.

Todo en un lapso de 18 meses como máximo.

B. ¿QUÉ SE HARÁ?:

Mauricio Sibaja Picado prestará su imagen para fotografías y videos. Habrá ensayos que se llevan a cabo tanto en la Escuela de Artes Dramáticas como en el Teatro Universitario. Sus sesiones de trabajo durarán entre 3 y 6 horas y cada una de estas se documentará en audio, video y bitácora escrita.

Las grabaciones serán material de análisis y extractos de estas podrán ser utilizados como material a mostrar en la defensa de este proyecto ante el jurado y demás asistentes.

El audiovisual final también será mostrado en la presentación pública de este trabajo. Y Mauricio Sibaja Picado recibirá una copia del mismo.

C. RIESGOS:

Comité Ético Científico _____
Universidad de Costa Rica

1. La participación en este estudio puede significar cierto riesgo o molestia para usted por lo siguiente:
2. Si sufriera algún daño como consecuencia de los procedimientos a que será sometido para la realización de este estudio, José Leonardo Torres Méndez realizará una referencia al profesional apropiado para que se le brinde el tratamiento necesario para su total recuperación.

D. BENEFICIOS:

Como resultado de su participación en este estudio, no obtendrá ningún beneficio directo, sin embargo, es posible que los investigadores aprendan más acerca de la técnica de La Mima Corporal y este conocimiento lo beneficie a él y a otras personas en el futuro.

- E.** Antes de dar su autorización para este estudio usted debe haber hablado con José Leonardo Torres Méndez, y él/ella debe haber contestado satisfactoriamente todas sus preguntas. Si quisiera más información más adelante, puedo obtenerla llamando a José Leonardo Torres Méndez al teléfono 8838-4792 en el horario de lunes a domingo de 9 a.m. a 5 p.m.

Además, puedo consultar sobre los derechos de los Sujetos Participantes en Proyectos de Investigación al CONIS –Consejo Nacional de Salud del Ministerio de Salud, teléfonos 2233-3594, 2223-0333 extensión 292, de lunes a viernes de 8 a.m. a 4 p.m. Cualquier consulta adicional puede comunicarse a la Vicerrectoría de Investigación de la Universidad de Costa Rica **a los teléfonos 2511-4201 ó 2511-5839**, de lunes a viernes de 8 a.m. a 5 p.m.


- F.** Recibirá una copia de esta fórmula firmada para mi uso personal.
- G.** Su participación en este estudio es voluntaria. Tiene el derecho de negarse a participar o a discontinuar su participación en cualquier momento, sin que esta decisión afecte la calidad de la atención médica (o de otra índole) que requiere.
- H.** Su participación en este estudio es confidencial, los resultados podrían aparecer en una publicación científica o ser divulgados en una reunión científica, pero de una manera anónima.


En algunos tipos de investigaciones se debe informar a los participantes sobre las limitaciones de los investigadores para proteger el carácter confidencial de los datos y de las consecuencias que cabe esperar de su quebrantamiento. Por ejemplo, cuando la ley obliga a informar sobre ciertas enfermedades o sobre cualquier indicio de maltrato o abandono infantil. Estas limitaciones y otras deben preverse y ser señaladas a los presuntos participantes.

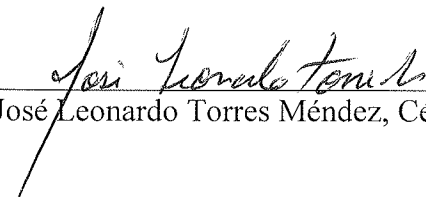
- I.** No perderá ningún derecho legal por firmar este documento.

CONSENTIMIENTO

He leído o se me ha leído, toda la información descrita en esta fórmula, antes de firmarla. Se me ha brindado la oportunidad de hacer preguntas y éstas han sido contestadas en forma adecuada. Por lo tanto, accedo a participar como sujeto de investigación en este estudio


Mauricio Sibaja Picado. Cédula 1-1492-0253. Colaborador 12-7-16
Fecha


Maritza Toruño Sequeira. Cédula 1-0793-0317. Testigo. 12/7/16
Fecha


José Leonardo Torres Méndez, Cédula 1-0674-0167. Investigador. 12/7/16
Fecha

NUEVA VERSIÓN FCI – APROBADO EN SESION DEL COMITÉ ÉTICO CIENTÍFICO (CEC) NO. 149 REALIZADA EL 4 DE JUNIO DE 2008.
CELM-Mauricio carta de consentimiento (Autoguardado)

FÓRMULA DE CONSENTIMIENTO INFORMADO
(Para ser sujeto de investigación)

Hacia un modelo de creación de imágenes corporales en Artes Dramáticas.

Código (o número) de proyecto: TFG-AD-005
Nombre del Investigador Principal: José Leonardo Torres Méndez
Nombre del participante: Melvin Jiménez Mora

A. PROPÓSITO DEL PROYECTO:

Este proyecto está siendo realizado por José Leonardo Torres Méndez, estudiante de Licenciatura en Artes Dramáticas, EAD, de la Universidad de Costa Rica, con el fin de realizar un Modelo de creación de imágenes corporales con estudiantes de la EAD.

A partir de la documentación de los procesos de intérpretes, entre ellos Melvin Jiménez Mora, tanto en bitácora escrita, como en video, audio y documentación escrita se hará una comparación de sus semejanzas y diferencias, a la vez que se elabora un producto de muestra audiovisual para fundamentar el tema de modelo de creación de imágenes corporales.

Todo en un lapso de 18 meses como máximo.

B. ¿QUÉ SE HARÁ?:

Melvin Jiménez Mora prestará su imagen para fotografías y videos. Habrá ensayos que se llevan a cabo tanto en la Escuela de Artes Dramáticas como en el Teatro Universitario. Sus sesiones de trabajo durarán entre 3 y 6 horas y cada una de estas se documentará en audio, video y bitácora escrita.

Las grabaciones serán material de análisis y extractos de estas podrán ser utilizados como material a mostrar en la defensa de este proyecto ante el jurado y demás asistentes.

El audiovisual final también será mostrado en la presentación pública de este trabajo. Y Melvin Jiménez Mora recibirá una copia del mismo.

C. RIESGOS:

Comité Ético Científico _____
Universidad de Costa Rica

1. La participación en este estudio puede significar cierto riesgo o molestia para usted por lo siguiente:
2. Si sufriera algún daño como consecuencia de los procedimientos a que será sometido para la realización de este estudio, José Leonardo Torres Méndez realizará una referencia al profesional apropiado para que se le brinde el tratamiento necesario para su total recuperación.

D. BENEFICIOS:

Como resultado de su participación en este estudio, no obtendrá ningún beneficio directo, sin embargo, es posible que los investigadores aprendan más acerca de la técnica de La Mima Corporal y este conocimiento lo beneficie a él y a otras personas en el futuro.

- E.** Antes de dar su autorización para este estudio usted debe haber hablado con José Leonardo Torres Méndez, y él/ella debe haber contestado satisfactoriamente todas sus preguntas. Si quisiera más información más adelante, puedo obtenerla llamando a José Leonardo Torres Méndez al teléfono 8838-4792 en el horario de lunes a domingo de 9 a.m. a 5 p.m.

Además, puedo consultar sobre los derechos de los Sujetos Participantes en Proyectos de Investigación al CONIS –Consejo Nacional de Salud del Ministerio de Salud, teléfonos 2233-3594, 2223-0333 extensión 292, de lunes a viernes de 8 a.m. a 4 p.m. Cualquier consulta adicional puede comunicarse a la Vicerrectoría de Investigación de la Universidad de Costa Rica a los teléfonos 2511-4201 ó 2511-5839, de lunes a viernes de 8 a.m. a 5 p.m.

- F.** Recibirá una copia de esta fórmula firmada para mi uso personal.
- G.** Su participación en este estudio es voluntaria. Tiene el derecho de negarse a participar o a discontinuar su participación en cualquier momento, sin que esta decisión afecte la calidad de la atención médica (o de otra índole) que requiere.
- H.** Su participación en este estudio es confidencial, los resultados podrían aparecer en una publicación científica o ser divulgados en una reunión científica, pero de una manera anónima.

En algunos tipos de investigaciones se debe informar a los participantes sobre las limitaciones de los investigadores para proteger el carácter confidencial de los datos y de las consecuencias que cabe esperar de su quebrantamiento. Por ejemplo, cuando la ley obliga a informar sobre ciertas enfermedades o sobre cualquier indicio de maltrato o abandono infantil. Estas limitaciones y otras deben preverse y ser señaladas a los presuntos participantes.

- I.** No perderá ningún derecho legal por firmar este documento.

CONSENTIMIENTO


He leído o se me ha leído, toda la información descrita en esta fórmula, antes de firmarla. Se me ha brindado la oportunidad de hacer preguntas y éstas han sido contestadas en forma adecuada. Por lo tanto, accedo a participar como sujeto de investigación en este estudio



14/07/2016

Melvin Jiménez Mora. Cédula 3-0420-0821. Colaborador

Fecha



Maritza Toruño Sequeira 107930317

14/7/16

Maritza Toruño Sequeira. Cédula 1-0793-0317. Testigo.

Fecha



José Leonardo Torres Méndez, Cédula 1-0674-0167. Investigador.

14/7/16

Fecha

NUEVA VERSIÓN FCI – APROBADO EN SESION DEL COMITÉ ÉTICO CIENTÍFICO (CEC) NO. 149 REALIZADA EL 4 DE JUNIO DE 2008.

CELM-Melvin carta de consentimiento (Autoguardado)

FÓRMULA DE CONSENTIMIENTO INFORMADO
(Para ser sujeto de investigación)

Hacia un modelo de creación de imágenes corporales en Artes Dramáticas.

Código (o número) de proyecto: TFG-AD-005

Nombre del Investigador Principal: José Leonardo Torres Méndez

Nombre del participante: Eder Porras Brenes

A. PROPÓSITO DEL PROYECTO:

Este proyecto está siendo realizado por José Leonardo Torres Méndez, estudiante de Licenciatura en Artes Dramáticas, EAD, de la Universidad de Costa Rica, con el fin de realizar un Modelo de creación de imágenes corporales con estudiantes de la EAD.

A partir de la documentación de los procesos de intérpretes, entre ellos Eder Porras Brenes, tanto en bitácora escrita, como en video, audio y documentación escrita se hará una comparación de sus semejanzas y diferencias, a la vez que se elabora un producto de muestra audiovisual para fundamentar el tema de modelo de creación de imágenes corporales.

Todo en un lapso de 18 meses como máximo.

B. ¿QUÉ SE HARÁ?:

Eder Porras Brenes prestará su imagen para fotografías y videos. Habrá ensayos que se llevan a cabo tanto en la Escuela de Artes Dramáticas como en el Teatro Universitario. Sus sesiones de trabajo durarán entre 3 y 6 horas y cada una de estas se documentará en audio, video y bitácora escrita.

Las grabaciones serán material de análisis y extractos de estas podrán ser utilizados como material a mostrar en la defensa de este proyecto ante el jurado y demás asistentes.

El audiovisual final también será mostrado en la presentación pública de este trabajo. Y Eder Porras Brenes recibirá una copia del mismo.

C. RIESGOS:

Comité Ético Científico _____
Universidad de Costa Rica

1. La participación en este estudio puede significar cierto riesgo o molestia para usted por lo siguiente:
2. Si sufriera algún daño como consecuencia de los procedimientos a que será sometido para la realización de este estudio, José Leonardo Torres Méndez realizará una referencia al profesional apropiado para que se le brinde el tratamiento necesario para su total recuperación.

D. BENEFICIOS:

Como resultado de su participación en este estudio, no obtendrá ningún beneficio directo, sin embargo, es posible que los investigadores aprendan más acerca de la técnica de La Mima Corporal y este conocimiento lo beneficie a él y a otras personas en el futuro.

- E.** Antes de dar su autorización para este estudio usted debe haber hablado con José Leonardo Torres Méndez, y él/ella debe haber contestado satisfactoriamente todas sus preguntas. Si quisiera más información más adelante, puedo obtenerla llamando a José Leonardo Torres Méndez al teléfono 8838-4792 en el horario de lunes a domingo de 9 a.m. a 5 p.m.

Además, puedo consultar sobre los derechos de los Sujetos Participantes en Proyectos de Investigación al CONIS –Consejo Nacional de Salud del Ministerio de Salud, teléfonos 2233-3594, 2223-0333 extensión 292, de lunes a viernes de 8 a.m. a 4 p.m. Cualquier consulta adicional puede comunicarse a la Vicerrectoría de Investigación de la Universidad de Costa Rica a los teléfonos 2511-4201 ó 2511-5839, de lunes a viernes de 8 a.m. a 5 p.m.

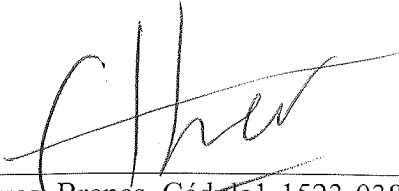
- F.** Recibirá una copia de esta fórmula firmada para mi uso personal.
- G.** Su participación en este estudio es voluntaria. Tiene el derecho de negarse a participar o a discontinuar su participación en cualquier momento, sin que esta decisión afecte la calidad de la atención médica (o de otra índole) que requiere.
- H.** Su participación en este estudio es confidencial, los resultados podrían aparecer en una publicación científica o ser divulgados en una reunión científica, pero de una manera anónima.

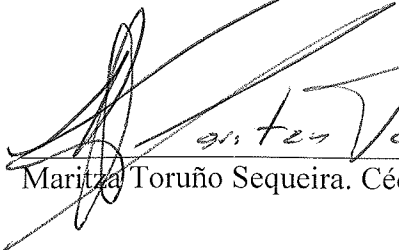
En algunos tipos de investigaciones se debe informar a los participantes sobre las limitaciones de los investigadores para proteger el carácter confidencial de los datos y de las consecuencias que cabe esperar de su quebrantamiento. Por ejemplo, cuando la ley obliga a informar sobre ciertas enfermedades o sobre cualquier indicio de maltrato o abandono infantil. Estas limitaciones y otras deben preverse y ser señaladas a los presuntos participantes.

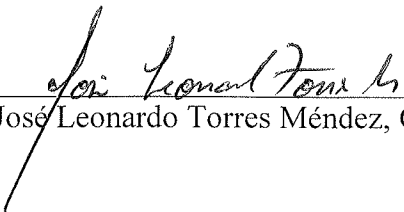
- I.** No perderá ningún derecho legal por firmar este documento.

CONSENTIMIENTO

He leído o se me ha leído, toda la información descrita en esta fórmula, antes de firmarla. Se me ha brindado la oportunidad de hacer preguntas y éstas han sido contestadas en forma adecuada. Por lo tanto, accedo a participar como sujeto de investigación en este estudio


Eder Porras Brenes. Cédula 1-1523-0389. Colaborador Fecha


Maritza Toruño Sequeira. Cédula 1-0793-0317. Testigo. 14/7/2016
Fecha


José Leonardo Torres Méndez, Cédula 1-0674-0167. Investigador. 14/7/2016
Fecha

NUEVA VERSIÓN FCI – APROBADO EN SESION DEL COMITÉ ÉTICO CIENTÍFICO (CEC) NO. 149 REALIZADA EL 4 DE JUNIO DE 2008.
CELM-Eder carta de consentimiento (Autoguardado)