

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL PERÚ
FACULTAD DE ARTES ESCÉNICAS



Análisis en torno al concepto de acción desde la danza contemporánea y el teatro

**TESIS PARA OPTAR EL TÍTULO PROFESIONAL DE
LICENCIADO EN DANZA**

AUTOR

Lorenzo André Pérez Flores

ASESORA

Mireya Martínez Solís

Lima, 2021

RESUMEN

El concepto de la acción es definido en la actuación como parte fundamental de la formación actoral. En cambio, en la danza, dicho concepto no tiene la misma presencia, de manera que puede no ser definido e incluso hasta puede pasar desapercibido en relación al lenguaje que se maneja en la práctica de esta disciplina. En esta investigación, este concepto se llevó al campo reflexivo de la danza con la intención de reconocer las diversas aproximaciones, tanto teóricas como experienciales que puedan surgir en torno a *la acción* y generar reflexiones desde ambas disciplinas con el objetivo de realizar un posible aporte epistemológico al concepto en cuestión. Como parte de la metodología se realizó una serie de encuentros sincrónicos con distintos creadores del contexto limeño provenientes de la danza y el teatro con la finalidad de abrir el diálogo en torno al concepto investigado, en ese sentido durante todo el documento se invita constantemente a pensar y resignificar el concepto de *la acción* a partir del uso de las reflexiones de los participantes desde una postura analítica, interpretativa y/o comparativa. Este estudio abre una línea de investigación en base a la acción dentro de las cuales se resalta la construcción de una metodología de *la acción* para bailarines.

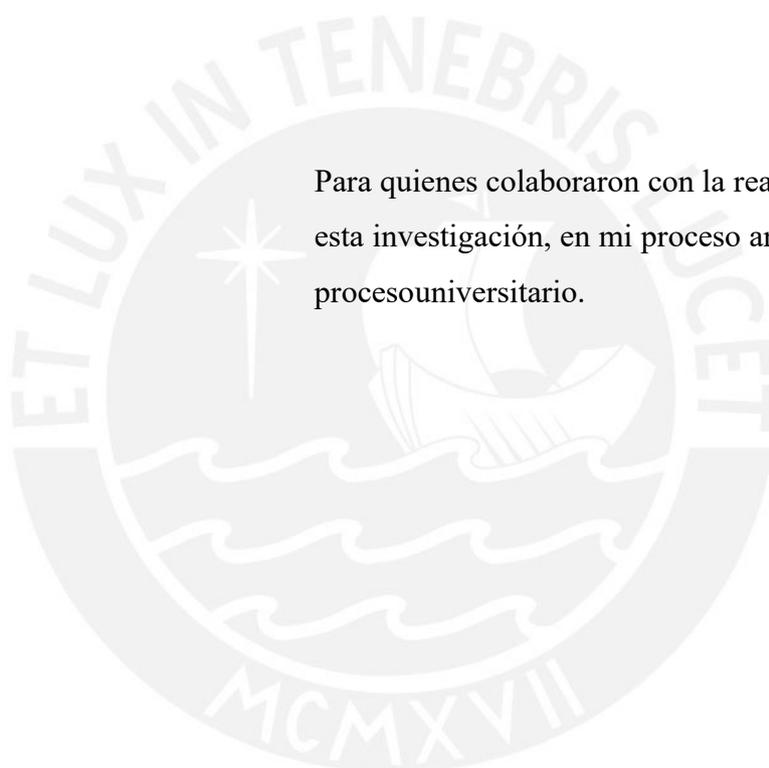
Palabras claves: Acción, movimiento, drama, hacer, cuerpo en acción, tiempo, teatro, danza contemporánea.

ABSTRACT

In theater, the concept of *action* is perceived as a fundamental part of acting training. Whereas in dance, this same concept does not have an equal presence. As a consequence, it is not clearly defined and may even go unnoticed in terms of the language used within the practice of this discipline. In the following research, this concept is taken towards a reflective sphere to recognize the various approaches, both theoretical and experiential, that may arise around the notion of *action*. The observations help generate reflections from both disciplines to make a possible epistemological contribution to the concept in question. As part of the methodology, a series of synchronized meetings were held with different creators from dance and theater within the Lima context to open the dialogue around the investigated concept. In this sense, the document invites to rethink and resignify the *action* based on the use of the participants' reflections. It will make use of an analytical, interpretive, and comparative stance. This study opens a line of research based on the concept, in which the aim is the construction of an *action* methodology for dancers.

Keywords: Action, movement, drama, time, theatre, body in action, contemporary dance.

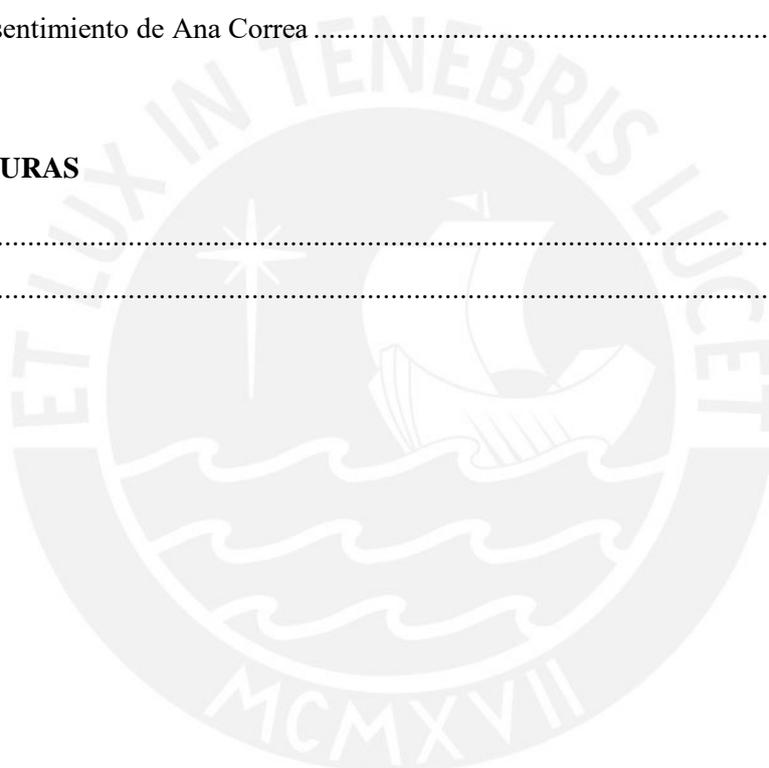
Para quienes colaboraron con la realización de esta investigación, en mi proceso artístico y en mi procesouniversitario.



ÍNDICE

RESUMEN	ii
ABSTRACT	iii
DEDICATORIA	iv
ÍNDICE	v
ÍNDICE DE FIGURAS	vi
TEMA DE INVESTIGACIÓN	1
PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA	2
TIPO DE INVESTIGACIÓN	3
PREGUNTAS DE INVESTIGACIÓN	3
OBJETIVOS DE INVESTIGACIÓN	3
DISEÑO Y PROGRAMA METODOLÓGICO	4
JUSTIFICACIÓN	6
INTRODUCCIÓN	8
CAPÍTULO 1. LA ACCIÓN: APROXIMACIONES TEÓRICAS	11
CAPÍTULO 2. LA ACCIÓN: REFLEXIONES COMPARTIDAS	25
ROBERTO ÁNGELES	25
Primer Encuentro (12 de septiembre del 2020).....	26
Segundo Encuentro (10 octubre del 2020).....	33
SOBRE ANA CORREA	39
Primer Encuentro (16 de septiembre del 2020).....	40
Segundo Encuentro (4 de octubre del 2020)	43
SOBRE MIRELLA CARBONE	46
Primer Encuentro (5 de septiembre del 2020).....	47
Segundo Encuentro (10 de octubre del 2020).....	53
SOBRE MARÍA PAZ VALLE RUESTRA	55
Primer Encuentro (7 de septiembre del 2020).....	56
Segundo encuentro (14 de octubre del 2020).....	60

CAPÍTULO 3. LA ACCIÓN: REFLEXIONES	64
CONCLUSIONES	77
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS	81
ANEXOS	83
Anexo 1: Protocolo de Consentimiento Informado para participantes	83
Protocolo de Consentimiento de Roberto Ángeles	83
Protocolo de Consentimiento de María Paz Valle Riestra	85
Protocolo de Consentimiento de Mirella Carbone.....	87
Protocolo de Consentimiento de Ana Correa	89
ÍNDICE DE FIGURAS	
Figura 1	16
Figura 2	24



TEMA DE INVESTIGACIÓN

Análisis en torno al concepto de *la acción* en la creación escénica: estudio comparativo para comprender y reflexionar sobre cómo cuatro creadores escénicos de danza y el teatro en la ciudad de Lima se aproximan a este concepto

PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA

Este trabajo de investigación surge del reconocimiento de las dificultades que tuve durante mi proceso formativo de danza contemporánea en la Pontificia Universidad Católica del Perú, (PUCP). Estas dificultades, las cuales se debieron a la confrontación de mi formación actoral con este nuevo proceso de formación que implicaba una aproximación a la creación y al cuerpo con un lenguaje y perspectivas distintas de las cuales yo no era consciente.

Decidí estudiar danza contemporánea, porque deseaba ampliar el lenguaje o espectro de movimiento que tenía, enfocándome en desbloquear zonas de mi cuerpo desde esta disciplina, al igual que habitar otras cualidades también desde la investigación en ella; sin saber que para lograr esto debía posicionar mi cuerpo en una dinámica de relación al mundo, hacia el otro y hacia mí mismo desde una perspectiva distinta a la aprendida o concientizada hasta entonces.

Antes de darme cuenta de esto, por medio de mi experiencia durante los cinco años de formación, cuestionaba la forma del “estar” en escena y la forma de crear de los y las bailarinas, pero esto se debía a que yo lo hacía desde mi mirada teatral; específicamente guiado por uno de los ejes centrales de la actuación, *la acción*.

Mi perspectiva a grandes rasgos desde este lugar era que los y las bailarines no sabían lo que estaban haciendo en escena; debido a que *la acción* supone un análisis previo para decidir o plantear los objetivos que el actor o que la actriz desea conseguir en escena. A su

vez, esta mirada provocaba que me relacionara con mi cuerpo desde un solo modo; porque esto implicaba que mi movimiento no se separe de un objetivo tangible o concreto mediado por un verbo transitivo pensado previamente.

Los cuestionamientos que provenían de mi preparación actoral fueron constantes. Durante mi formación en la carrera de danza no pude llegar a una verdad que responda a todas mis dudas sobre las diferencias de abordaje de estas dos disciplinas. Sin embargo, la danza provocó que repensara y replanteara algunos conceptos y dinámicas trabajados en el teatro incluida mi perspectiva sobre el concepto de *la acción*.

Este es un término muy usado en el teatro que puede ser mirado y confrontado desde otras perspectivas para así ampliar sus aproximaciones, abrir otras posibilidades en relación con un enfoque desde la danza contemporánea. Asimismo, el hecho de pensar este concepto desde la danza contemporánea provoca que tenga presencia en el campo de la disciplina mencionada. Es por esto que me motiva investigar la aproximación que tienen distintos referentes de las artes escénicas en la ciudad de Lima en torno al concepto de *la acción* y así realizar un ejercicio reflexivo personal en torno a este término.

TIPO DE INVESTIGACIÓN

Se realizó una investigación sobre las artes, porque a través de esta se efectuó un abordaje teórico desde la reflexión de especialistas de la danza y del teatro en el que mi “yo” como investigador llevó a cabo un análisis sobre toda la información recopilada.

PREGUNTAS DE INVESTIGACIÓN

General

1. ¿Cuáles son los puntos de encuentro y diferencias del concepto *acción* en la creación escénica desde la aproximación de cuatro artistas escénicos de la danza y el teatro en la ciudad de Lima?

Específicas

1. ¿Cuál es la concepción inicial de los creadores frente al concepto *acción*?
2. ¿De qué manera los creadores relacionan el concepto *acción* con la creación escénica?
3. ¿Cómo los creadores relacionan el concepto *acción* con su disciplina artística?
4. ¿Cómo detectar los puntos de encuentro y diferencias respecto al concepto de *acción* en la creación escénica?

OBJETIVOS DE INVESTIGACIÓN

General

1. Detectar los puntos de encuentro y diferencias del concepto *acción* desde las reflexiones de cuatro creadores escénicos de la danza y del teatro en la ciudad de Lima para conocer las distintas nociones que puede tener el concepto de la acción.

Específicas

1. Recabar información de la concepción inicial de los creadores frente al concepto *acción* para tener un primer diagnóstico respecto al entendimiento de este concepto.
2. Indagar en los creadores para realizar un diagnóstico del concepto *acción* en relación a la creación escénica.
3. Encontrar como los creadores llevan a la praxis el concepto de la acción.
4. Comparar los discursos de los cuatro creadores para encontrar puntos de encuentro y diferencias.

DISEÑO Y PROGRAMA METODOLÓGICO

Metodología de la investigación

Para lograr el objetivo planteado en la investigación se realizó una serie de actividades que consisten en los siguientes puntos:

- Se realizó una revisión documental de lo escrito sobre el concepto *acción* en la danza y el teatro, disciplinas en las que se centra esta investigación. Además, se revisaron los aportes de otros estudios dentro de la filosofía de la acción y el performance para tener en cuenta diversas variantes de pensamiento que permitan generar un encuentro reflexivo con cada una de las cuatro creadoras escénicas elegidas previamente.

La elección de estas cuatro creadoras se basó en su amplia trayectoria/experiencia en la dirección escénica y en la docencia de sus respectivas disciplinas. Dos de las creadoras, Mirella Carbone y María Paz Valle Riestra, pertenecen al rubro dancístico, en la que la primera tiene una inclinación a la danza-teatro y la segunda tiene mayor influencia de la danza moderna. Los otros dos creadores, Roberto Ángeles y Ana Correa, ejercen en el rubro teatral, en el que el primero tiene una tendencia creativa ligada al realismo-psicológico y la segunda se inclina a un teatro de investigación, antropológico. Esta elección se debe a que el objetivo de la investigación gira en torno a la relación entre estas dos disciplinas (danza y teatro) que toma como eje reflexivo el concepto *acción*.

- Se realizó un encuentro individual con cada creadora escénica de manera sincrónica a través de la plataforma Zoom por un período de 60 minutos. Además, los encuentros se acompañaron de un registro audiovisual, anotaciones personales, la transcripción de las ideas principales y el intercambio de reflexiones con una observadora. La observadora, Amiraixchel Ramírez Salgado (profesora, coreógrafa y bailarina), es una especialista externa a la investigación que ha sido elegida para tener una mirada

adicional que permita problematizar y encontrar otros posibles puntos de encuentro o diferencias en el discurso de los participantes de los encuentros y la visión del investigador. La participación de la observadora se entrelazará con las ideas del investigador en el capítulo tres de este documento.

- El propósito del primer encuentro individual de manera sincrónica constó de dos partes; la primera fue realizar un diagnóstico de cómo es la relación inicial de las creadoras con el concepto *acción* y la segunda sirvió para profundizar en un espacio reflexivo a partir de la revisión documental recopilada.
- Los encuentros individuales derivaron en un trabajo de mesa realizado por el investigador que consistirá en organizar, relacionar, analizar y resumir la información levantada con el fin de presentarla y exponerla en el posterior encuentro por dúos.
- Se realizó un segundo encuentro individual con cada creadora. El objetivo de este encuentro se enfoca en recoger las ideas y reflexiones generadas por los creadores teatrales frente al cruce de información generado por las creadoras dancísticas y viceversa.
- La segunda ronda de encuentro individuales derivó en el cierre de la investigación con el análisis, las reflexiones y las relaciones entre el discurso de las creadoras, la información de la revisión documental, las ideas de la observadora y las del investigador que culminaron en las conclusiones de la investigación

JUSTIFICACIÓN

En el teatro, la palabra *acción* nos lleva a pensar en sus implicaciones pedagógicas, en la técnica actoral y en la creación; debido a que conforma uno de los ejes centrales en dicha disciplina. Desde mi experiencia formativa en la especialidad de danza de PUCP he observado que el término *acción* no es nombrado o aplicado de la misma manera, es decir, no es considerado el eje central para la creación en danza. Mientras que en el teatro la *acción* es parte del entrenamiento actoral, en la danza contemporánea se entiende el estudio del cuerpo en movimiento como uno de los principales ejes de su entrenamiento. Esto provoca que las aproximaciones que se tengan sobre un mismo concepto resulten inciertas, puesto que ambas disciplinas se mueven bajo lenguajes distintos tanto en su aproximación pedagógica como creativa, a pesar de que las dos utilizan el cuerpo para la creación.

Si bien, se observa que el concepto *acción* no es nombrado durante el proceso formativo en danza de la PUCP, este es un término que no es desconocido, ya que cuenta con una carga semántica en el uso cotidiano de nuestro lenguaje. Las preguntas que se desprenden de esta observación son las siguientes: ¿Qué sucede cuando se traslada un concepto de una disciplina a otra? ¿Cómo es afectado dicho concepto? ¿Cuál es la relación que surge entre el concepto y la disciplina? ¿Podría resultar importante en alguna medida el concepto *acción* para la danza?

¿El concepto de *la acción* podría tener otras variantes en la perspectiva teatral a partir de la reflexión en la danza? ¿Estas reflexiones podrían tejer un puente reflexivo entre ambas disciplinas?

La importancia de la investigación radica en su posible aporte epistemológico, porque se busca darle una relectura a *la acción* a partir de analizar e integrar las aproximaciones que tienen la danza y el teatro en torno al concepto de *la acción*. Aproximarse desde estas dos disciplinas tiene el potencial de crear diversas reflexiones en relación al término estudiado. Es

decir, a partir de introducir el concepto de *la acción* en el ejercicio reflexivo dancístico se puede diversificar la noción de acción en el campo teatral y viceversa.

La reflexión de este término nos lleva a pensar en las múltiples posibilidades que podrían existir en nuestros procesos formativos y creativos al no cerrar el lenguaje técnico a un solo significante; además esta investigación nos invita a reflexionar acerca de nuestros detonantes creativos desde la técnica.



INTRODUCCIÓN

Uno de los principales motivos de discusión tanto en la teoría como en la práctica ha sido encontrar o generar relaciones entre la danza y el teatro; algunos antecedentes de estos vínculos son la comedia del arte y el ballet alrededor del siglo XVI, como menciona Sebastián del Toro Ruiz (2008); pero es en el periodo de las vanguardias, ocurrido en Europa a inicios del siglo XX, cuando esta relación se traduce en la palabra multidisciplinariedad, lo que a su vez provocó que las búsquedas artísticas, en relación a este concepto, cobraran más fuerza.

Es a partir de este periodo que aparecen grandes referentes para el teatro y la danza como Meyerhold con su aporte de la biomecánica teatral (1922), Stanislavski con su libro sobre el método de las acciones físicas (1934), Grotowski con el training actoral del Objective Drama Program (1965), Barba con sus propuestas del Odin Theatre (1964) y la investigación en la antropología teatral (1979), Mary Wigman con la danza expresionista alemana (1923), Pina Bausch con el tanztheater (1974) y Lloyd Newson con sus propuestas del DV8 (1986); entre otros. Estos directores y coreógrafos son los agentes causales de la aparición de términos como teatro físico, danza-teatro, teatro-danza, teatro no verbal, teatro de objetos, por mencionar algunos.

Actualmente, se siguen haciendo investigaciones prácticas y teóricas con el fin de buscar la resignificación, la evolución, la reinención o el desarrollo de las disciplinas en cuestión; a partir de generar un vínculo entre ellas, como en la tesis doctoral “La interpretación en la danza” escrita por Jordi Fábrega (2010), que propone la adaptación de la interpretación teatral para crear una propuesta pedagógica que materialice un entrenamiento interpretativo para bailarines.

También, tenemos a Mauricio Flores Raigoza (2011), que plantea trasladar elementos cómicos de la improvisación teatral y de la comedia del arte a la danza en favor de que esta sea

más popular y genere una mayor cantidad de público; a Gabriela Reinoso Bueno (2013), que plantea una forma de resignificar el movimiento cotidiano para ampliar las herramientas creativas en la danza y, Valeria Lisseth Román Rodríguez (2018) que sugiere desarrollar la presencia escénica de los actores a partir de un training actoral basado en la técnica Graham; entre otros.

Se observa que las búsquedas para generar un vínculo entre estas artes tienen en común la utilización de herramientas o características técnicas de la otra disciplina como aporte en la transformación o el desarrollo de su especialidad. Este tipo de aproximaciones son muy valiosas para el enriquecimiento técnico de cada disciplina desde la pedagogía y la praxis artística; pero qué sucede con el análisis sobre el lenguaje del cual teorizamos en nuestros campos artísticos y su inevitable efecto en la práctica, o qué ocurre con el lenguaje que surgió de la práctica y se instauró como un axioma en la teoría de nuestras especialidades.

Si bien, los conceptos como la representación, la interpretación, la acción, la intención, el espacio, el cuerpo, el movimiento, el tacto y el peso son ampliamente estudiados en las respectivas disciplinas en que son utilizados, existen muy pocos estudios donde se haga el ejercicio de repensar estos conceptos en relación con la línea de pensamiento que maneja otra disciplina artística. Jordi Fábrega realiza este ejercicio en un artículo titulado “La interpretación para bailarines” (2007), en el cual estudia el concepto de *la interpretación* desde la perspectiva teatral y dancística. Fábrega realizó esta recopilación de información para no descuidar las necesidades y particularidades de la práctica de los bailarines al momento de introducir esta noción proveniente del teatro como parte de una propuesta pedagógica para la danza en su tesis doctoral.

Es desde este modelo que se plantea el estudio de *la acción*, al observar poca evidencia de investigaciones académicas en correspondencia al análisis, reflexión y estudio

de conceptos propios de la práctica con respecto a cómo los abordan otras disciplinas del campo artístico escénico. El interés se centra en el traslado del concepto *acción* al campo reflexivo de la danza, en cómo esta aproximación a una práctica, con un lenguaje distinto, construye su significado; si varía la construcción semántica o es la misma, si le encuentran valor a este concepto o no; y de igual modo cómo se reflexiona desde el teatro el acercamiento que tiene la danza sobre *la acción*.

“[...] el actor es *el hombre de acción*, tal y como definieron pedagogos como Stanislavski, Meyerhold, Barba o Grotowski. Y su propia acción nos conducirá a la emoción y a la construcción del *bios* escénico del intérprete” (Fons, 2008, p.94). Como señala Fons, *la acción* ha sido concebida por los grandes reformadores del teatro, quienes la toman como parte del fundamental del entrenamiento actoral. El significado, el modo y la importancia en que este concepto repercute en la práctica no ha variado y esto se puede observar en la tesis de maestría de María Bauza Amengual, “*la acción* en el método de Stanislavski desde la perspectiva de las neurociencias” (2015), en la cual valida la carga semántica y los principios técnicos de la acción teatral a través de las neurociencias. En este estudio se observa cómo el concepto de *la acción* se sigue tratando como Stanislavski lo planteó hace casi un siglo.

Por este motivo, se busca darle movimiento a este concepto, para ello, en el primer capítulo, se define la acción desde las disciplinas que se eligieron para la investigación. En el segundo capítulo, se presenta el concepto *acción* desde la perspectiva de cuatro creadores que lleva al capítulo tercero a relacionar y generar un puente reflexivo entre toda la información recopilada en torno al concepto. Finalmente, se presenta las conclusiones en relación a los lugares reflexivos al que el concepto de *la acción* se trasladó, puntos de encuentros, puntos de diferencias y las líneas de investigación que este estudio abre.

CAPÍTULO 1. LA ACCIÓN: APROXIMACIONES TEÓRICAS

El primero y principal de los lenguajes humanos puede ser la acción misma.

Pier Paolo Pasolini (1969)

En este primer capítulo, se hará un recorrido de las formas que ha tomado el concepto de *la acción*¹ en el campo de las artes escénicas y en áreas que han tenido una influencia directa en cómo la noción de este concepto es percibida y aplicada en la práctica desde el “lenguaje ordinario”, pasando por la filosofía de la acción, el teatro, la performance y finalmente la filosofía de la danza. Por lo tanto, este capítulo radica en entender las implicancias conceptuales y el lenguaje técnico afín.

Nuestro sentido común, formado por nuestras relaciones sociales y estructuras culturales, nos dice que nuestros actos tienen consecuencias, lo que responde a una ley de causa y efecto (Pardo, 2008)²; por lo tanto, se nos hace difícil no considerar que existen una o varias conexiones en los cambios que presenciamos en el mundo en función a una razón de ser³. Es de esta forma que el concepto acción se permea en nuestro cotidiano⁴ e influye en la conducta humana debido a que está relacionada con el hacer y las consecuencias que nuestro hacer tiene, pero de dónde proviene esta primera y tan sustancial significación del concepto en nuestra cotidianidad.

Es a través del lenguaje y la carga semántica construida en torno al concepto de la acción que podemos realizar una primera aproximación. María Moliner menciona lo siguiente sobre el concepto de la acción: “nombre correspondiente al verbo hacer, por tanto, nombre genérico aplicado al contenido sustantivado, esto es, en forma apta para ser sujeto u objeto de

¹ La palabra “acción” y todo el lenguaje técnico relacionado o construido en relación a este concepto será redactado en cursivas, cuando sea necesario, para facilitar la lectura del documento.

² Pardo, A. (2008). Sobre el acto humano: Aproximación y propuesta. *Persona y bioética*, 12(2), pp. 78 - 107. Colombia. Universidad de la Sabana.

³ Revisar párrafo 9 del cap. 1

⁴ Se utiliza un lenguaje ordinario según Von Wright. Revisar apuntes sobre *consecuencia* y *resultado*.

cualquier verbo [...] lingüísticamente, incluso de verbos que no expresan acción o hasta que significan negación de acción [...]” (1992, p.294).

De lo mencionado por Moliner, se desprende que la acción, en su significado más amplio, es sinónimo del verbo hacer, todo lo que connote un hacer recibirá el nombre de acción; además esta acción puede contar con agencia, no contar con ella, o ser afectado por el agente. Por ejemplo, si una persona cocina un panqueque, entonces está realizando la acción de cocinar. En un segundo ejemplo, si tenemos a dos personas en la que una golpea a la otra y la persona que es agredida permite la agresión sin poner resistencia, entonces existirán dos acciones debido a que existen dos agentes, la primera es la de golpear y la segunda es la de abstenerse de la defensa o la de sumisión; esto implica una inacción o una negación de la acción (como señala Moliner, este ejemplo, también, ingresa dentro de la definición de acción).

Los ejemplos mencionados anteriormente exponen, a grandes rasgos, lo que engloba el concepto de la acción en la cotidianidad en relación con *el hacer*, además podemos analizar el vínculo de la acción con la idea “causa-efecto” mediante los ejemplos ya mencionados. En el primer ejemplo, la acción es cocinar y tendrá uno o varios efectos⁵ que pueden ser previsibles o no, podría salir un delicioso panqueque o podría derivar en que se incendie la cocina; del mismo modo en el segundo ejemplo, la acción de golpear podría culminar con el cansancio del maltratador, en la muerte del violentado o que ambos se vuelvan mejores amigos y, finalmente, la acción de sumisión podría derivar en que al violentado le caigan más golpes, en que el atacante ya no lo golpee o cualquier otra resolución.

La mayoría de los verbos van a expresar acción debido a que guardan una relación directa con *el hacer*, por ejemplo, saltar, insultar, caer, conectar, decir, influenciar, fastidiar, llover, recibir, regalar, erupcionar, inundar, desmenuzar, analizar, definir, cantar, tirar, afligir,

⁵ Se cae en el error del lenguaje ordinario que señala Von Wright - Revisar Párrafo 10 del Cap.1.

sufrir, acompañar, aconsejar, dormir, traducir, viajar; entre otros. Varias de estas acciones cuentan con un agente y caen sobre alguien más o sobre uno mismo. Sin embargo, el verbo llover no cuenta con un agente, debido a que es un fenómeno de la naturaleza. pero en esta definición extendida este es un verbo que expresa una acción y que literalmente puede “caer” sobre muchos agentes y afectarlos.

En el caso específico de llover, la definición de acción puede tomar otros matices y para explicarlo recurriré al filósofo de la teoría de la acción Von Wright que se encargó de delimitar este concepto en su libro “Norma y acción: una investigación lógica”, de tal modo que diferenció la acción de los sucesos. En palabras de Von Wright, la acción “[...] puede describirse apropiadamente como el provocar o efectuar (a voluntad) un cambio [...] en cierto sentido, intervenir en el curso de la naturaleza⁶” (1970, p. 53). Esta definición es importante porque el autor Von Wright relaciona la acción con *la voluntad*⁷. Con esta relación, se evidencia que debe existir un *deseo*⁸ y una *intención*⁹, porque para intentar ejercer un cambio de forma intencional debe haber de por medio una pulsión que lo mueva.

Según esto, centrándonos en la definición de acción de Von Wright, queda claro que la acción produce o genera sucesos, pero no todos los sucesos implican la existencia de una acción.

⁶ Von Wright se refiere por naturaleza al *statu quo*. Esto quiere decir que se refiere al estado de las cosas antes que sea transgredido por la acción.

⁷ “la voluntad se define como la capacidad humana de ser afectado por la cualidad valiosa de ciertos bienes que trascienden lo meramente sensible y en consecuencia de tender hacia ellos tal que el individuo tiene la capacidad para elegir realizar o no un determinado acto. Esta capacidad depende directamente del *deseo* y la *intención* de realizar un acto concreto”. Stella, (2009). Motivación y voluntad. *Revista de psicología* (27), 185- 212. Perú. Pontificia Universidad Católica del Perú.

⁸ El deseo es la pulsión y es lo primero que aparece para que se produzca una intención que responderá a la voluntad de expresarlo en una acción o no. “El deseo es esa inclinación, esa tendencia, esa fuerza hacia el involucramiento, hacia la acción, que ha permitido explicar el movimiento de la historia humana [...] es el reconocimiento de la incompletud humana, de la falta, de la ausencia, de que carecemos de algo que nos resulta importante por algún motivo. El deseo nos ubica en la vivencia de una cierta penuria, nos pone en situación de necesidad. Hernández, G. (2001). Del deseo como lugar del sujeto. *Aparterei* (18). España.

⁹ La intención puede materializarse en la acción o nunca ocurrir. “La intención es el último estadio de un proceso de formación en el que intervienen motivos, deseos, obligaciones; es un acto de la mente y, como tal, es interno; puede ser conocido sin observación, aun cuando la intención se puede desplegar en las acciones, que en tal”. García, R. (1986). Intención e intencionalidad: Estudio comparativo. *Anales de la filosofía* (4), 147 - 156. España. Universidad Complutense de Madrid. – Esto también es señalado por Von Wright.

Es en este punto que volvemos a la reflexión sobre nuestro ejemplo con el verbo llover. Este verbo no cuenta con agencia, no hay alguien que realice esta acción, y esta acción no es producida con una intención que involucre un deseo; sin embargo, produce un cambio en el medio en varios niveles. Primero, no llueve y empieza a llover, segundo, el llover es un proceso que está afectando constantemente al medio y tercero, el paso del proceso de llover al dejar de llover. Por lo tanto, el llover es un suceso porque ingresa dentro de la definición de este concepto y no una acción. Esto mismo sucede con muchos verbos que se refieren a fenómenos naturales y además en verbos como haber, acontecer, concernir, urgir, poder, podrir, acostumbrar, suceder, temblar, entre otros.

Von Wright, al referirse a la conexión lógica que existe entre la acción y el cambio, menciona que en el caso que esto no haya sucedido, entonces es señal que la acción no se llevó a cabo. Por ejemplo, si una persona tiene la intención de efectuar la acción de abrir un refrigerador, pero por “x” razones no lo logra; entonces la acción no existe porque no se llegó a realizar. En caso de que la acción de abrir el refrigerador se concrete, entonces se habrá generado un cambio en el mundo. Pasó de ser un mundo en el que la puerta del refrigerador se encontraba cerrada a un mundo en el que la puerta del refrigerador está abierta. Este es un cambio directo como resultado de la realización de la acción a la que Von Wright nombra *resultado*.

El autor de la teoría de la acción es tajante con la noción de *resultado* porque lo diferencia del concepto de *consecuencia*, marcando énfasis en que “es importante hacer notar esta distinción y es de lamentar que no esté indicada terminológicamente con claridad en el lenguaje ordinario” (1970, p. 57). Si se provocó que la habitación se enfriara al momento de realizarse la acción del ejemplo anterior, entonces, esta sería una *consecuencia* que responde

a factores extrínsecos¹⁰ de la acción, a diferencia del hecho que la puerta del refrigerador ahora se encuentre abierta, en este caso responde a un cambio intrínseco de la acción. Pero, en este ejemplo debe quedar claro que la acción a realizarse es abrir la puerta del refrigerador, en cambio, si la acción fuera enfriar la habitación, entonces, en este caso el resultado de la acción sí sería que la habitación se enfríe, esto pone en evidencia que la acción está en función de la *intención*¹¹.

Si la acción es abrir la puerta del refrigerador o enfriar la habitación, en ambas situaciones llevará al agente a abrir la puerta del refrigerador, a este hecho como tal se le llama *actividad*¹². A la acción la relacionamos con la aparición de sucesos, mientras que a la actividad se la relaciona con el proceso. Por ejemplo, en el caso de querer ejecutar la acción de abrir la puerta del refrigerador, si se falla en la acción señalada¹³, entonces este intento de abrir el refrigerador es una actividad, porque es el proceso de la ejecución fallida de una acción.

Según todas estas especificaciones hay muchos verbos que quedan fuera de la definición de acción de Von Wright como correr, bailar, saltar, amar, negar, creer, divertir, odiar, acordar, estornudar, andar, fracasar, intentar, trabajar, confiar, dormir, danzar, bromear, actuar, enfermar, llorar, entre otros. Verbos que en la definición de Moliner entrarían en la categoría de acción.

En resumen (ver figura 1), observamos dos formas de entender la acción, una desde la cotidianidad o desde “el lenguaje ordinario” como lo llama Von Wright y el otro es desde la perspectiva de la teoría o filosofía de la acción.

¹⁰ Los factores extrínsecos serían: Que el refrigerador no se encuentre descompuesto, o que este encendido; que la temperatura del ambiente sea superior a la del refrigerador.

¹¹ “La intención es el acto de la voluntad que mueve al hombre a conseguir, por medio de acciones subsiguientes, un determinado objetivo”. Pardo, A. (2008). Sobre el acto humano: Aproximación y propuesta. *Persona y bioética*, 12(2), 78 - 107. Colombia. Universidad de la Sabana.

¹² “determinadas contracciones y movimientos musculares de los miembros del agente”. Sugerido por Von Wright en “Norma y acción”

¹³ Revisar párrafo 9 del cap. 1.

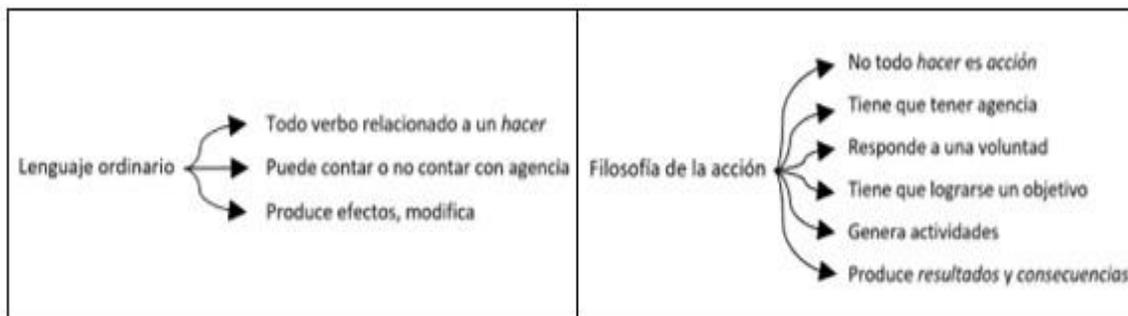


Fig. 1 Resumen del abordaje del concepto *acción* en el “lenguaje ordinario” y la filosofía de la acción

Estas perspectivas no difieren en gran medida de cómo el teatro se aproxima a este concepto. Carlos Alsina señala lo siguiente respecto al concepto de acción:

Las acciones son, entonces, conductas que parten de decisiones conscientes y voluntarias del actor, que poseen una finalidad transformadora y que se ejecutan en el presente del momento teatral. Deben suceder “aquí y ahora” y ser realizadas en profundidad para generar algo en el partenaire, y en el actor mismo que las ejecuta (2017, p. 74).

El autor menciona que la acción “es el motor primigenio y prioritario concreto, una “chispa”, que genera una nueva realidad que, a su vez ayuda a crear, a producir, lo que denominamos situación teatral” (p. 14).

Estos dos puntos señalados por Alsina son muy importantes porque al igual que Moliner se destaca que las acciones involucran un hacer, debido a que son conductas; además, al igual que Von Wright, se menciona que tienen un origen volitivo¹⁴ y una finalidad que provocará un suceso en caso de que se lleve a cabo con éxito. Asimismo, se evidencia que la creación está en función de la acción, ya que esta es el motor del comportamiento del personaje, por lo tanto, determina al actor a hacer las cosas que hace en el escenario.

¹⁴ Relacionado a la voluntad.

Pero, a diferencia de Von Wright, en el teatro no solo se ve la acción mediante la manifestación de las acciones físicas o externas, sino que también existe una aproximación de *la acción interna*¹⁵ y *la acción verbal*. Vasili Toporkov, en cuanto a la acción verbal, expresa: “las palabras y la entonación son el resultado de sus pensamientos, de sus acciones” (1998, p. 34). Es necesario mencionar que la acción verbal tendrá las mismas características que señalo Alsina y Von Wright sobre la acción, en consecuencia, responderá a un *deseo* y una *finalidad*. La manifestación de esa *finalidad* será mediante la entonación, el volumen, la carencia u otras particularidades que puede tomar la voz. Y, el suceso en este caso dependerá de la finalidad o intención del que ejecuta la acción.

Para ejemplificar la acción verbal, lo introduciré desde la acción física: “*Miro, lo miro a los ojos, trato de dominar. Observo quien está en contra, quien está a favor. No miro. Porque no logro encontrar en mí los argumentos. Todas las fuerzas elementales del cuerpo están orientadas hacia alguien o hacia sí mismo [...]*”. (Jiménez, 1990, pp. 492-493). En este ejemplo, con la observación hecha por Jiménez, también, se reconoce que la acción se expresa mediante verbos, pero estos verbos deben ser activos. Para dejar claro este punto recordemos la definición de *actividad* de Von Wright, esta especificación deja fuera verbos como cocinar, bailar, correr, recoger, peinar, saltar, entre otros.

Para la actuación, los ejemplos de abrir el refrigerador o enfriar la habitación no ejemplificarían acciones, sino actividades; debido a que las acciones deben “ser realizadas en profundidad para generar algo en el partenaire, y en el actor mismo que las ejecuta” (Alsina, 2017, p. 74). Para que este suceso se vuelva una acción, el verbo a usarse debería ser “provocar” tal que este verbo tiene la especificación de provocar que el otro agente se enferme.

¹⁵ “Para Stanislavski la acción interna se constituye de las visualizaciones, el “si mágico”, las circunstancias dadas, los objetivos y los deseos que condicionan el imaginario del actor y sirven de motor de su acción física y verbal” (Bauza, 2015, p.28).

En este caso podría derivar en la actividad de abrir el refrigerador mediante *la estrategia*¹⁶ de enfriar la habitación.

Lo mismo sucede con *la acción verbal*, no corresponde como acción los verbos hablar, decir, contar, conversar, aunque involucren a un agente estos son verbos pasivos; porque no responden al fin mayor del uso de la palabra. Por ejemplo:

Mi objetivo es el de un hombre que habla a otro, que busca de convencerlo; y por lo tanto quiero que la persona con la que me estoy comunicando, vea aquello que yo deseo y que lo haga como si lo viera con mis ojos. “[...] Esto es lo importante (...) Si ustedes tienen este objetivo interior entonces accionará con las palabras. Si ello no existe, las cosas irán mal (...) Serán palabras dichas por decir, resultará un problema de competencia exclusiva del músculo de la lengua [...]” (Knebel citado en Alsina, 2017, p.96).

En este caso la acción sería convencer, las estrategias serían las particularidades de la voz al ser emitida y la actividad sería el hablar que específicamente como menciona Knebel es mover el músculo de la lengua.

En resumen, las acciones se limitan al uso de verbos transitivos¹⁷ como matar, convencer, seducir, lastimar, provocar, derrotar, alcanzar, escudriñar, corromper, liberar, entre otros. Para la actuación, al igual que Von Wright, lo que sucede con el cuerpo es parte de la actividad y responde a un fin mayor, esto se debe cumplir en todo lo que hagamos en escena.

Los movimientos o contracciones musculares son parte de *la actividad*, pero a su vez lo físico es el último lugar para que la acción se concrete; sin lo físico no existirían las acciones.

Por lo tanto, la acción “es un componente psicofísico, es un todo” (Eines, 2005, p. 22).

¹⁶ Son las posibilidades que tiene o se le ocurre al agente para cumplir su objetivo, en este caso la acción.

¹⁷ Se refiere cuando la acción de los verbos recae sobre un objeto distinto del sujeto. Por ejemplo, puede recaer uno mismo en el caso que la acción del agente es matar su libertad. Por tanto, la acción puede tomar una forma metafórica.

Mientras que, en el teatro, la existencia de este componente psicofísico tiene un foco primigenio en el objetivo o finalidad de la acción, para la performance y artes consideradas *artes de acción*¹⁸ este foco pasa hacia el cuerpo tal que “mi cuerpo es la intención. Mi cuerpo es el acontecimiento. Mi cuerpo es el resultado” (Günter Brus, 1960).

La acción se traslada a lo que el cuerpo significa, evoca, percibe y piensa. No se anula que existe una motivación interna y consciente como en el teatro, pero se cambia la mirada al mencionar que esa motivación interna resulta de la experiencia del cuerpo. En el teatro se proyecta o se transmite la acción por medio de la fisicalización¹⁹, en la performance o las artes de acción es la acción desde el cuerpo hacia el cuerpo para el cuerpo porque “[...] nuestro cuerpo es un conjunto de significaciones vividas” (Merleu-Ponty, 1975, p. 5).

En estas artes la acción ya no se expresa mediante verbos específicos, aunque sigue involucrando *el hacer*. Este *hacer*, al igual que señala Wright va en función de *la voluntad* y esta es la principal característica porque la acción se liga directamente al hacer artístico donde Fernando Baena señala “[...] para que en una acción haya arte tiene que haber voluntariedad” (2013, p. 42).

Parte de la voluntad del performer es la decisión que tiene sobre el tiempo, se reconoce en este punto el control que tiene el performer sobre su acción. Fernando Baena indica que “para comenzar a definir una acción debemos decidir dónde queremos creer que comienza la acción que nos interesa resaltar, si en nuestra provocación o en nuestra admisión de la respuesta, y acotar dos puntos del *continuum* temporal y del flujo de acontecimientos” (2013, p. 43).

¹⁸ Performance, happening, body art, flash mod - Según Fernando Baena.

¹⁹ La fisicalización es la acción de llevar “el deseo, el impulso psicológico o las pulsiones al cuerpo”. La fisicalización es el resultado de realizar acciones físicas.

La acción, hasta este momento no había abordado la noción del tiempo, aunque estuviese implícito, como en el ejemplo de abrir la puerta del refrigerador en la que dicha acción va a tomar un tiempo determinado, pero no necesariamente pensado; en cambio, en las artes de acción es importante pensar y decidir cuándo inicia y termina la acción, porque el arte es una acción en sí misma. Esa es su virtud.

En este sentido se encuentra el mayor “rol activo”²⁰ del performer en cuanto a su propuesta, pero mientras que en el teatro la acción debe ser activa, en las artes de acción también se toma en cuenta a las *acciones pasivas*²¹, en este sentido la acción va más acorde con la definición de Moliner. En estas artes nuestros cuerpos pueden volverse los receptores de la acción, podemos poner nuestro cuerpo a disposición para que el público sea el que accione y si lo pensamos estrictamente nosotros no estaríamos accionando, pero aquella acción del público no podría ser realizable si es que nosotros no les diéramos la facultad de accionar, sin nuestro cuerpo no existiría esa acción; por lo tanto, aunque nuestro cuerpo se encuentre en total pasividad y aparentemente no estemos haciendo nada o pensando en nada, sí nos encontraremos en acción.

Con lo indicado hasta aquí, se puede resaltar el valor de la corporeidad como acción, lo cual quiere decir que se acciona en la situación real y no sobre la suplantación de ella, uno es acción por sí mismo, uno no necesita dirigir la acción mediante un verbo, porque el cuerpo en sí ya es un objeto que ocupa un lugar en el contexto como indica Merleau-Ponty en su reflexión sobre el lugar del cuerpo en la ciudad:

El cuerpo es el vehículo del ser-del-mundo y poseer un cuerpo es para un viviente conectar con un medio definido, confundirse con ciertos proyectos y comprometerse continuamente con ellos. Si es cierto que

²⁰ Rol activo en relación a lo que involucra pensar la acción desde el teatro. Desde los términos de la performance esto es cuestionable.

²¹ Son aquellas en las que el agente permite que le hagan algo.

tengo conciencia de mi cuerpo a través del mundo, que este es, en el centro del mundo, el término no advertido hacia el cual todos los objetos vuelven su rostro, es verdad por la misma razón que mi cuerpo es el quicio del mundo: sé que los objetos tienen varias caras porque podría repasarlas, podría darles la vuelta, y en este sentido tengo conciencia del mundo a través del cuerpo (1975, p. 101).

La acción, desde las artes de la acción, permea todo lo que involucra un cuerpo, un hacer, y sucesos, es la palabra acción en su sentido más amplio, no se diferencia *acción* de *actividad*, ni *resultados* de *consecuencias*, y todo esto tiene un inicio/final regido por una voluntad.

Si las artes de acción son reconocidas como un lugar importante para la acción desde el cuerpo, entonces la pregunta que nos hacemos en este sentido es si el cuerpo también es un lugar de acción para la danza, entendiendo que la danza es por excelencia el arte del cuerpo, específicamente el cuerpo en movimiento. Fons señala que “las artes temporales como la danza y el teatro son artes del movimiento y de la acción [...]” (2008, p. 94).

Es desde la filosofía de la danza que se ha reflexionado en torno al concepto de la acción, lo primero que se puede decir al respecto es lo que señala Paul Valery.

Y es que la Danza es un arte que se deduce de la vida misma, ya que no es sino la acción del conjunto del cuerpo humano; pero acción trasladada a un mundo, a una especie de *espacio-tiempo*, que no es exactamente el mismo que el de la vida práctica (1957, p. 174).

Desde esta premisa se puede decir que la danza no se reduce a una *actividad*, sino que el ser del cuerpo ya es acción, que todo lo que provenga del cuerpo y entre en relación con el mundo será acción, desde el movimiento de un dedo hasta el vínculo de la totalidad de un cuerpo con otro elemento del mundo (otro cuerpo, otro objeto, el tiempo o el espacio mismo).

Podemos hacer actuar a los músculos de nuestro rostro [...] es acción inútil en sí para el funcionamiento vital [...] nuestros sentidos, nuestros miembros articulados [...] podrían limitarse a atacar el medio en que vivimos o a defendernos de él [...] Podríamos no llevar más que una vida estrictamente ocupada del cuidado de nuestra máquina para vivir [...] no realizando nada más que lo necesario, no haciendo nada que no fuera una reacción limitada, una respuesta finita a alguna intervención exterior. Pues nuestros actos útiles son finitos. Vande un estado a otro (Valery, 1957, p. 174).

En esta cita, se deja en evidencia que la postura de Valery es contraria a la de Von Wrigth y a la perspectiva de la acción en el teatro, porque le da valor a esa “*acción inútil*” que no responde a una necesidad, objetivo, finalidad. Además, hace una crítica directa a “*la acción útil*” al mencionar que podríamos vivir solo de este tipo de acciones, que nuestro cuerpo solo se encuentre en función de estas, pero eso quitaría las posibilidades de otros tipos de acción que nuestros cuerpos nos ofrecen; además menciona que estas acciones son limitadas en relación con el tiempo porque son finitas, y con esto se refiere a que se desarrollan en un periodo de tiempo muy corto. *Las acciones útiles*, también son acciones funcionales que buscan ser óptimas con relación a elegir el camino más económico para proceder, en estas acciones hay una practicidad implícita que sugiere tener un buen rendimiento en función al tiempo.

Esto se puede entender con el ejemplo del refrigerador, si se quiere realizar la acción de abrir el refrigerador y el agente se encuentra al otro extremo de la habitación lo lógico es que este trace una línea recta en su trayectoria o se trate de acercarse lo más posible a esta trayectoria en caso haya obstáculos. Lo mismo sucederá con llevar el brazo hacia la puerta del objeto, no se dibujará un círculo en el espacio antes de tomar la puerta del refrigerador, sino que se realizará un movimiento directo.

Las acciones que no son activas como la percepción y la contemplación no responden a la misma dinámica de tiempo, estas acciones pueden tener tiempos inimaginables y no definidos, la contemplación podría durar todo lo que el agente pueda resistir sin satisfacer necesidades biológicas antes de dejar la acción. Paul Valery hace una alegoría para profundizar en su idea, “observen que los animales parecen no percibir nada y no hacer nada inútil” (1957, p. 175). Al reflexionar con base a esto, se detecta que todas las acciones que hagan los animales van a ingresar dentro de acciones útiles, porque hacen lo necesario para cumplir sus pulsiones, necesidades o detectar cambios en el mundo, pero aparentemente no le dan lugar a la percepción, él pone el ejemplo que, si un perro escucha un ruido, entonces tensará su oreja y absorberá ese ruido “para responder con una acción inmediata y uniforme”. Este ejemplo, refleja que no hay un espacio para la percepción o la contemplación, pero los humanos somos seres que le damos un espacio a estas acciones en la vida, y si somos capaces de contemplar la danza, entonces, la danza está accionando sobre nosotros.

Cuando Paul Valery mencionó que el espacio-tiempo en la danza no es el mismo que en la vida cotidiana se refería a que en la danza el bailarín es capaz de crear otro mundo en el que la acción se entiende de distinto modo, con estados distintos, “un estado que sería sólo de acción” (1957, p. 180), se propone este espacio donde todo lo que haga el bailarín será parte de una acción, cada movimiento y cada ausencia de movimiento, aunque no exista una conexión a una motivación.

No existe fin exterior a los actos; no existe objeto que agarrar, que alcanzar o rechazar o huir, un objeto que termine exactamente una acción y dé a los movimientos, primero, una dirección y una coordinación exteriores, y después una conclusión nítida y cierta [...] todo pasa como si [...] ni fin, ni verdaderos incidentes, ninguna exterioridad (p. 182).

Esto quiere decir que no existen acciones activas que respondan a verbos transitivos,

todo responde a un como sí, que en el caso de la acción teatral vendría a hacer la intención.

La danza es una acción por sí misma, porque no existe más que en el momento de su ejecución, la danza está sometida al instante, y, en ese instante, hay reglas complejas. Por lo tanto, la danza es “una acción que *se deduce*, luego *se separa* de la acción ordinaria y útil y finalmente *se opone*” (Valery, 1957 p. 184). Desde la propuesta de Paul Valery, se puede percibir que el concepto de la acción en la danza tiene una noción distinta a la acción teatral porque lo que se entiende por acción en la actuación va de la mano con la idea de acción útilde Paul Valery y como hemos leído hace especial énfasis en que la acción inútil es la que se encuentra en mayor vínculo a la danza.

En resumen (ver figura 2), observamos que la noción de la acción se modifica según la disciplina artística que la piense. Desde la recopilación documental se ha observado que el teatro, la performance y la filosofía de la danza consideran otros aspectos al momento de teorizar sobre la acción.



Fig. 2 Resumen del abordaje del concepto acción en teatro, performance y filosofía de la danza

En el siguiente capítulo, se profundizará sobre las perspectivas que tienen el teatro y la danza sobre el concepto de la acción desde el levantamiento de las reflexiones de 4 referentes artísticos de ambas disciplinas en nuestro contexto.

CAPÍTULO 2. LA ACCIÓN: REFLEXIONES COMPARTIDAS

Para la elaboración de este capítulo se realizó una serie de encuentros con cuatro referentes artísticos del medio local con la finalidad de generar un movimiento de ideas, reflexiones y cuestionamientos en torno al concepto de *la acción*. Los artistas con quienes se realizaron los encuentros pertenecen a la danza y al teatro y su elección corresponde a los requerimientos de la investigación. A continuación, se presenta una breve descripción de los participantes, así como los respectivos encuentros realizados.

ROBERTO ÁNGELES

La acción es fundamental y mi vida es esencialmente acción, siempre estoy en acción
(Ángeles, comunicación personal, 12 de septiembre del 2020).

Roberto Ángeles Tafur (Perú, 1953) director y docente teatral. Es egresado del programa de postgrado en dirección teatral de la asociación británica de teatro y del Royal National Theatre en Londres, Inglaterra. Egresado de la escuela de teatro de la PUCP. Ha publicado 6 tomos del libro titulado *dramaturgia peruana*. Se inclina hacia un teatro universal clásico y un teatro peruano contemporáneo, naturalista y expresionista.



Primer Encuentro (12 de septiembre del 2020)

I. Roberto Ángeles sobre el concepto de la acción en el teatro

En este primer encuentro, Roberto Ángeles habla sobre la importancia que tiene la acción en sus propuestas creativas y en su metodología al momento de formar actores. Su mirada sobre la acción converge en el mismo punto de vista que tienen muchos teatristas y profesionales relacionados al mundo de la actuación. “La acción es fundamental y es intrínseco a la formación del actor, del teatrista” (Ángeles, comunicación personal, 12 de septiembre del 2020), esto quiere decir que su método de enseñanza se inclina por la premisa de la acción y que sus alumnos son entrenados para crear en función de este concepto.

Durante el desarrollo de este encuentro, el director teatral, describe la acción en función de cinco ideas centrales: la acción en función de la voluntad para conseguir un objetivo, la acción como componente fundamental del drama, la acción como elemento intrínseco de la vida, la acción como detonador del movimiento físico, la acción como lugar previo a la emoción.

La importancia de la acción en el teatro se debe a lo que implica y al significado que se le da, Ángeles señala que “la acción es la que mueve una historia [...] la acción es la voluntad y la dedicación de realizar propósitos por impulsos de las personas, en relación al medio o a otras personas con las cuales uno está vinculado de manera afectiva” (2020). Esto nos remite a lo mencionado por Von Wright (1970) y Alsina (2017) que señalan que la acción se encuentra en relación a procesos volitivos²² que responden a *deseos e intenciones*.

Para Ángeles es importante tener en consideración que realizar una acción implica tener algún deseo que motive esa acción, debido a que esta es la principal explicación de por qué el concepto investigado se encuentra vinculado al concepto del drama, de manera que la acción y el drama son fundamentales en la vida y en el hecho teatral.

²² Definido en el primer capítulo como lo proveniente o relacionado a la voluntad.

La acción, por esencia, necesariamente confronta un obstáculo, porque así es la condición humana, la condición social e histórica. El humano, los grupos sociales y la historia están en acción y siempre están confrontando un obstáculo generado en la naturaleza, en un movimiento social o en otra persona que tiene propósitos contrarios o que por lo menos dificultan el cumplimiento de una *acción* personal, social o histórica. Eso genera drama (Ángeles, 2020).

Esto quiere decir que las acciones van a verse constantemente confrontadas, lo que va a suponer un *obstáculo* para que el accionante cumpla su *deseo*, este choque entre fuerzas opuestas es considerado *drama* o es el que genera que una situación específica sea leída como una situación dramática.

Estamos en drama desde que nacemos hasta que morimos [...] estamos en drama desde que intuimos el desamparo, la desazón de la existencia en sus múltiples manifestaciones como la enfermedad, el abandono, las carencias, la muerte. El entendimiento de esas manifestaciones automáticamente se convierte en drama, en nuestros huesos, en nuestros nervios, en nuestro cuerpo. Racional y emocionalmente siempre vivimos en drama. Tratamos de distraernos para sobrevivir ante las sensaciones y emociones que nos producen el drama. Nuestra inteligencia nos permite sobrevivir, eventualmente olvidarnos y estar abocados al cumplimiento de una acción sanadora, reparadora y muchas veces que le dé sentido a nuestra vida. Dentro de esas eventualidades podemos ser felices en breves periodos, a nuestra manera. La conciencia del drama es perturbadora y sobre eso debemos luchar constantemente (Ángeles, 2020).

Esta postura es importante para entender la relevancia *de la acción en el teatro, porque como dice Ángeles nos encontramos en drama desde la concepción, cuando el bebé lucha por nacer y la madre por concebirlo e incluso acotaría que estamos en drama desde el proceso de*

fecundación cuando el semen es segregado y tiene un primer contacto con la cavidad vaginal en el cual los espermatozoides se enfrentan a su primer *obstáculo*, la diferencia de PH de la cavidad receptora. Con estos ejemplos, se observa que el drama no se puede desplazar de la existencia, por lo tanto, la acción no se puede desplazar de la existencia, porque al existir drama siempre existirán *acciones* y *obstáculos*, debido a que estos son sus componentes básicos. Desde una perspectiva teatral, siempre debe existir drama, porque la inexistencia de este significa que las acciones se cumplirían rápidamente y por ende la obra finalizaría o no tendría mayor posibilidad de desarrollo.

Además, en los ejemplos anteriores se puede inferir que necesariamente no existe conciencia sobre las acciones, en estos casos particulares la acción viene impregnada en el código genético, en la naturaleza de los agentes. Ángeles menciona al respecto que “la acción tiene objetivos conscientes o inconscientes. La acción primaria del ser humano es la sobrevivencia y pasar el mayor tiempo posible vivos” (2020). Según esto, la lucha por cumplir las acciones va ligada a la sobrevivencia, todo lo que nos genere un obstáculo y produzca drama se verá reflejado en nuestro cuerpo y este lo emanará en forma de *emoción* y *movimiento*²³ que a su vez responderá a una nueva acción o a una reacción.

En el teatro hay lugar para la *acción inconsciente*. Cuando formo a mis alumnos, mantengo una contradicción, les exijo que estén en acción de comienzo a fin del argumento, lo mismo cuando dirijo una obra de teatro, pero no es cierto porque hay momentos donde la conciencia de la acción se pierde y surgen conductas, gestos, inflexiones que no están conscientemente orientados a conseguir algo, pero inconscientemente están en la línea de lo que un personaje o sociedad busca que no necesariamente está en la misma línea de lo que se busca conscientemente. A veces estos gestos, actividades, movimientos, estas

²³ Hace referencia a cualquier movimiento del cuerpo relacionado a la acción. Si su significado varía, se realizará la precisión correspondiente.

acciones pueden ser leídas más como expresiones que como propósitos y voluntad (Ángeles, 2020).

Existe más acción de la que podemos racionalizar, no siempre podemos tener consciencia de todas las acciones que ejecutamos. Estas “acciones”²⁴ de las que no tenemos consciencia no engloba la compleja estructura que una acción debe tener, lo que el director quiere decir es que cuando las acciones no cumplen con esta estructura quedan desplazadas a ser gestos, actividades, movimientos o expresiones y lo ejemplifica de la siguiente forma:

Los movimientos terroristas dicen tener el propósito de expandir su pensamiento en beneficio de un sector social o de un grupo determinado de personas, pero desde que nacen están condenados al fracaso o es mentira que busquen ese propósito porque se autodestruyen. Tienen estrategias pésimas, muy mal estructuradas, sin ningún razonamiento y se avocan a la muerte y parece que quisieran morir de una manera especial que incluye la violencia, el dolor, y en algún momento relativamente breve estos movimientos desaparecen o son reducidos a la mínima expresión. Las personas son tan erráticas que no se entiende que quieren desde fuera. Hay algo que buscan en su inconsciente, pero en estas se ven más un *gesto* de expresión que una voluntad de conseguir algo (Ángeles, 2020).

En este ejemplo, se plantea que los terroristas pueden tener una acción disfrazada de la que probablemente no son conscientes y expresan una acción a la que realmente no están abocados en realizar, puesto que las estrategias no parecen ser las adecuadas para cumplir dicha acción. Al no usar estrategias reales para conseguir la acción, entonces esta no entra en la categoría de acción. Ángeles concuerda con Von Wright (1970) y Alsina (2017) que no todo lo que hacemos son acciones, podrían ser actividades.

²⁴ Se encuentra entre comillas porque esta no es realmente una *acción* desde la perspectiva de Ángeles.

*Las actividades son gestos físicos, no son acciones. Son gestos que se usan para cumplir una acción, si quiero matar a un venado preparando un arco y una flecha, la actividad es preparar el arco la flecha y disparar; la acción es matar al venado y el objetivo es saciar mi hambre. Si lo que quiero es ganar dinero en la bolsa; entonces entro a la computadora, comparo, sumo, resto. Mi acción es trabajar en la bolsa y mi objetivo es tener dinero. La actividad son los recursos pequeños para cumplir la acción, pero a veces no. Por ejemplo, mi objetivo es atender tus preguntas o ayudarte en tu tesis, pero simultáneamente mi actividad es comerme un helado y esta actividad no es usada para cumplir mi objetivo, mi acción, es un elemento hasta distractor. Esta actividad tiene un *cómo se cumple*²⁵ que evidencia y sirve para caracterizar al personaje (Ángeles, 2020).*

Se menciona que se pueden utilizar distintos gestos para llevar a cabo una acción, es así como se introduce el concepto de estrategia. Ángeles indica, con relación a esto lo siguiente: “el *cómo* se ejecuta la acción define la característica fundamental de la persona o la sociedad. Algunas personas deciden sobrevivir, otras supervivir u otras simplemente vivir [...] *El cómo* determina la construcción del personaje, determina cómo cada persona cumple esa *acción*.” (2020). Sin embargo, existen actividades que no son estrategias, aunque también responden a *un cómo* y a su vez sirven para crear el espectro del personaje. Cuando *el cómo* va ligado a la acción principal se la puede nombrar estrategia; el proceso de la ejecución de esa estrategia es la actividad. Si *el cómo* responde a un hacer físico que no va ligado a la acción principal; entonces, se la describe como una actividad que puede tener sus propias particularidades; por lo tanto, todos los movimientos generados por el actor o actriz son considerados actividades.

²⁵ Cada vez que la palabra “cómo” se encuentre en cursiva es porque hace referencia al objetivo.

Respecto a esto:

El movimiento surge como una forma más del cumplimiento de la acción.

Existen movimientos más grandes, más desarrollados o que implican un mayor desplazamiento en el espacio, una mayor demanda de energía como correr o saltar que sí están en función de la acción. Todos los movimientos están claramente orientados al cumplimiento de la acción (Ángeles, 2020).

Esta es una aseveración contundente e incuestionable en una aproximación creativa de un estilo naturalista o realista, pero si dentro del estilo surge una propuesta para romper la convención naturalista o la propuesta desde el inicio es una propuesta no naturalista como en el caso de un estilo expresionista, Ángeles señala lo siguiente:

Este estilo está orientado a ser más emocional, más claro, más contundente con el drama en el que el personaje se encuentra. Si un personaje reza para conseguir ayuda, ese rezo está más pronunciado que la forma de rezar de un personaje en el estilo naturalista. Los movimientos podrían ser ilógicos, que apuntan a sobrellevar el momento dramático de una manera más desarrollada, que expresa más cosas que las que normalmente expresa un gesto en el estilo naturalista. Si el enemigo me persigue no correré en una dirección recta para esconderme, sino que haré otros movimientos como como dar un volantín, saltar, correr de derecha a izquierda, o mientras corro me despeino y me froto el pecho para sobrellevar la ansiedad. Hay más gestos que obedecen a distintas emociones, recorridos, fuerzas más complejas que están ordenadas en función de cumplir una acción de manera más pronunciada para abordar formas no cotidianas, no comunes pero que sí están vinculadas al drama y a la emoción que embarga al personaje (2020).

Esto quiere decir que en un estilo no naturalista los movimientos podrían ser menos

funcionales en relación de la acción, pero a la vez el movimiento no se desprende de la acción, el movimiento sigue estando en función de la acción y del drama, mas no conserva su característica funcional de una *acción útil*²⁶ del mundo real; ya que uno de los objetivos o propósitos de creación del intérprete es exacerbar el mundo emocional del personaje.

Las emociones son las sensaciones que embargan al personaje cuando se pone en acción. Cuando uno se pone en acción surgen emociones al igual que surgen reacciones naturales como el sudor, cuando uno está con calor; la fiebre, cuando uno está expuesto a una infección. De la misma manera surgen las emociones que embargan al personaje, en consecuencia, del cumplimiento de una acción o como la reacción a una acción (Ángeles, 2020).

La emoción es la forma en que el cuerpo extrapola cómo la acción lo afecta, se podría intentar inhibirlo, pero se da de manera natural, espontánea. “Deben reconocerse los gestos o movimientos que han surgido del inconsciente del alumno o actor, de la inteligencia de sus huesos, de la inteligencia de su piel, de las emociones de su corazón o de sus pies” (Ángeles, 2020). Este es el momento en que el cuerpo es escuchado, luego de realizar todo un trabajo consciente se da paso a la inconsciencia, según lo que mencionó Ángeles, después que el actor tenga consciente su acción, sus obstáculos, sus estrategias y actividades pueden producirse “Conductas ilógicas, irracionales, inexplicables que aparentemente no obedecen a nada. Después del acontecimiento decimos, me desconocí, no sé de dónde salí, nunca habría hecho eso y lo hice” (2020). Todo esto aparecerá cuando el actor tenga claro lo que está haciendo y se deje afectar por lo que esté sucediendo, esto se encuentra en función de la acción porque “la actuación es rígida y ordenada dentro de la conducta, de la acción y el drama” (Ángeles, 2020).

²⁶ Precisada por Valery (1957) en el primer capítulo.

Segundo Encuentro (10 octubre del 2020)

II. Roberto Ángeles sobre la acción en la danza

Los bailarines, a partir del movimiento, pueden conmover al espectador

(Ángeles, comunicación personal, 10 de octubre del 2020).

En este segundo encuentro, se dialogó con Roberto Ángeles sobre la importancia de la acción como soporte escénico para los actores, además también se conversó sobre relación que encuentra entre acción - movimiento y acción - danza.

Ángeles menciona que los actores deben estar siempre en acción, porque la acción produce drama y son “esas confrontaciones dramáticas las que generan que el personaje crezca, desarrolle inteligencia, habilidades físicas, habilidades emocionales y que surjan recursos creativos para el actor” (Ángeles, 2020). Para el director teatral, la acción no depende del estilo de propuesta que se esté realizando y para explicarlo pone como ejemplo el caso del teatro del absurdo. ’

En el teatro del absurdo hay situaciones que no son muy claras, en términos del teatro clásico de argumento. En ese caso la responsabilidad del actor es mayor porque su discurso no ofrece una ruta nítida de una acción hacia un objetivo, sino que el discurso propone más bien un estado dramático o emocional como la única pauta para que el actor cree una acción y se identifique con ella (Ángeles, 2020).

Se plantea este ejemplo porque la narrativa en este tipo de dramaturgia es distinta al de una obra más cercana a la estructura aristotélica, en la cual la acción literaria es la que hilvana toda la obra. En este tipo de obras aparentemente no existe una acción porque no existen motivaciones evidentes²⁷. Sin embargo, Ángeles menciona que aun así el actor debe crear una

²⁷ “Aunque a la acción se le quiten las motivaciones, no por ello deja de existir”. Núñez, R. (1981). El teatro del absurdo como subgénero dramático. *Archivum* (31), 631–644. España. Universidad de Oviedo.

acción en relación a lo que plantea la obra. El director teatral propuso el teatro del absurdo como ejemplo debido a que los montajes en relación a este tipo de obras adoptan con mayor presencia el movimiento. En estas obras antipsicologistas,²⁸ la acción se vuelve movimiento en vista que el cuerpo se vuelve el único soporte del actor. La forma en que la acción es entendida en estas propuestas se asocia más a la postura de Ana Correa acerca de la acción, la cual leeremos en el siguiente apartado.

Ángeles reconoce que *el movimiento*²⁹ puede trascender y proyectarse al espectador, reconoce que los bailarines pueden conmovir solo con el movimiento, a pesar de que no cuenten con una acción. El director teatral menciona lo siguiente: “puedo disfrutar de sus movimientos, de sus desplazamientos porque alguna sensación me transmite, veo un ser humano vivo en una exploración mucho más interna, aunque la búsqueda no me quede clara” (Ángeles, 2020). Se podría cometer el error de intentar comparar el movimiento en la danza con el movimiento del teatro del absurdo porque el movimiento que se realiza en la danza responde a otros principios, en cambio el movimiento en el teatro del absurdo se encuentra ligado a la acción porque como Ángeles menciona, el actor debe usar lo que encuentra en el proceso para crear acciones que lo sostengan en sus movimientos y lo sostengan en el escenario.

Los movimientos de los bailarines dentro de la concepción teatral vendrían a ser gestos o actividades, los movimientos que realizan podrían ser consideradas acciones, pero no tienen la profundidad de *la acción teatral* porque vienen netamente del cuerpo y eso no me permite encontrar una línea de acción de su conducta y creo que muchas veces tampoco colabora que muchos bailarines no

²⁸ “Tendencia filosófica que se relaciona claramente en contra de la radicalización de la psicología”. Niel, L. (2014). Antipsicologismo y platonismo en el siglo XIX: Herbart, Bolzano y Lotze. (2014). Revista de filosofía, 39 (1), 95- 118. España. Universidad Complutense de Madrid.

²⁹ Hace referencia a cualquier movimiento del cuerpo no relacionado a la noción de acción según Ángeles. Si su significado varía, se realizará la precisión correspondiente.

utilizan su rostro para conectarse con esa posible acción o esa posible verdad, a veces las manos y los pies solo tienen un propósito funcional o de estilo mas no de una revelación de una verdad o de un estado de ánimo. El cuerpo del bailarín está seccionado o a veces el cuerpo del bailarín pertenece a una masa de mayor dimensión donde él es un componente más, pero no tiene una individualidad como la tiene un personaje en acción dentro de una obra, para mí es una falla, un problema que debe resolverse (Ángeles, 2020).

Ángeles intenta encontrar la respuesta a su falta de conexión con ciertas propuestas de danza y menciona un distinto tipo de funcionalidad para el movimiento, una funcionalidad física que no está relacionada a la idea de un logro en favor de una individualidad, lo que provoca que no existan particularidades que permitan al espectador reconocer al bailarín como individuo. Sostiene que lo que produce el cuerpo debe ser parte de una acción, o de algún tipo de catalizador o estímulo emocional. Si todas las partes del cuerpo no están conectadas con ese estímulo, entonces, no existirá una correcta interpretación de la individualidad del intérprete.

Si Ángeles es estricto con los términos del concepto de acción en el teatro, entonces, concluye que todo lo que hace un bailarín no es acción, aunque se lo intente nombrar como tal. “El término acción en la danza no tiene el mismo contenido que el término acción que se aplica en una obra de teatro, para mí son gestos, movimientos, no son acciones. La acción de acuerdo con el planteamiento de los autores es la decisión y la voluntad de cumplir un quehacer para cumplir un objetivo temprano” (Ángeles, 2020). Esta precisión explica lo que sucede con la acción en el teatro del absurdo. El actor debe llenarse de acciones que tienen objetivos muy cercanos en relación con la temporalidad de estos, que responden a estímulos o sensaciones emocionales. El director teatral logra reconocer esto y llega a la conclusión mencionada en el desarrollo de este segundo encuentro.

Tenemos al director Jorge Guerra, sus obras de teatro son obras de una plástica escénica, donde no queda clara la historia, la anécdota. Muchas veces no siento a los actores en acción, los veo con una verdad, una emoción, no queda claro el drama, pero creo que al director no le importa y a mí como espectador tampoco, no es una obra de teatro tradicional sino es un espectáculo plástico escénico de gran belleza y con eso estoy satisfecho (Ángeles, 2020).

Jorge Guerra es un director que tiene muy presente *la fisicalidad*³⁰ y el movimiento en sus obras. Por lo general, no utiliza texto en sus propuestas, pero cuando sí lo tienen, este texto no tiene una línea argumental necesariamente. Al respecto, Ángeles opina que se las puede describir como obras de una plástica escénica como lo sustenta Stefany Olivos en su tesis de pregrado (2019)³¹. Es importante mencionar que el director de estas propuestas teatrales plásticas señala lo siguiente acerca de la construcción de sus obras: “no puedo dejar de ver personajes, ver acciones” (Guerra citado en Olivos, 2019, p.30). El director deja en claro que todas sus propuestas estéticas van en función de la acción y de la línea dramática de la obra que esté realizando.

Ángeles nombra las propuestas de Jorge Guerra para relacionarlas con las propuestas dancísticas y señala lo siguiente: “esta complejidad que logra Jorge en sus obras no las veo en muchas de las creaciones de danza contemporánea a lo largo de las décadas que han pasado, porque no tienen ese nivel de complejidad, de riqueza; reclamo la complejidad, el desarrollo de los aspectos estrictamente formales que pasan por la técnica de los intérpretes” (2020).

Cuando Ángeles se refiere a los elementos estrictamente formales, naturalmente asocia estos elementos con la técnica actoral. Con base a esto concluye lo siguiente: “en las propuestas de Jorge los gestos, la composición de movimiento son detonadas por

³⁰ Relativo al cuerpo.

³¹ Olivos, S. M. (2019) La influencia pictórica en la técnica de dirección de Jorge Guerra. Pontificia Universidad Católica del Perú, Perú.

microacciones que provocan emoción y verdad, tal vez no es evidente una acción que maneje todo el hilo conductor del argumento, pero estas microacciones colocan a los actores en un estado. Existe un roce con la acción”

Lo referido sobre las obras de Guerra no se pueden reproducir en las propuestas de danza. Según Ángeles, las propuestas dancísticas también se pueden asociar a las artes plásticas, pero señala lo siguiente:

En la danza es más difícil de entender dónde empieza, dónde termina, cuál es el recorrido. Lo que se ve es un paisaje con una verdad y una emoción que se acerca más a una pintura abstracta que figurativa. En la danza contemporánea es un poco difícil reconocer, el tiempo y el recorrido” (2020).

Se introduce la noción de tiempo, para Ángeles, la danza al no tener una acción como tal, la noción y la percepción del tiempo también se modifica. Esta idea converge con lo planteado por Valery (1957) cuando menciona que la danza crea su propio tiempo.

Además, el director teatral menciona que “La acción vuelve a los actores más prácticos, más eficaces al momento de transmitir los mensajes o exploraciones que tienen en sus procesos creativos. En la danza contemporánea no pasa eso” (Ángeles, 2020). Esto quiere decir que para el director, la acción le ofrece al actor una cualidad de claridad y funcionalidad en relación a lo que quiere transmitirle al público y que el motivo por el que la danza sea más difícil entender se debe a que muchas veces no trabaja con la acción.

Ángeles es categórico al momento de referirse que no observa acción en muchas de las propuestas de danza y además no puede asegurar que esta disciplina adopte la acción como parte de sus procesos.

La acción no le da validez a un espectáculo de danza, la danza vale por sí sola, aunque el espectador no lea ni deduzca la acción y esa acción no esté ni en el proceso de creación, ni en el propósito de la ejecución. Puedo asegurar que un

espectáculo de danza contemporánea no está necesariamente vinculada a la acción (Ángeles, 2020).

Sin embargo, para el director teatral, la creación en danza cuenta con mayor libertad y responde a otras premisas de creación que no funcionan para el teatro. Ángeles señala lo siguiente respecto a la danza:

Es un diseño, es un trazo de movimiento, supone un movimiento del cuerpo en armonía o en disonancia en relación a alguna sonoridad, melodía, sonido, ritmo interno o una sensación del bailarín. Hay implícitamente una movilización interna que se expresa a través de una movilización del cuerpo en relación a una verdad, eso es danzar. En el teatro no existe una danza sino *movimiento*³², composición del movimiento escénico (2020).

Para el director, no existe la danza como tal dentro de una propuesta teatral porque vendría hacer composición de movimiento que está en función de *la acción* porque como explica Ángeles “Un baile dentro de una obra teatral se considera una actividad o una estrategia para cumplir una acción, puede ser puro *movimiento*³³, pero está claramente insertado en una línea de acciones. Hay gestos que colaboran a que la acción no se pierda, la danza en una obra de teatro no es un momento de suspensión donde la acción desaparece” (2020). Según esto se puede concluir que nada de lo que se haga en una puesta teatral debe estar desvinculado a la acción.

³² Hace referencia al movimiento del cuerpo ligado a la acción.

³³ Según Ángeles, movimiento desligado del concepto de la acción, sin objetivo.

SOBRE ANA CORREA

La acción es la esencia, es indispensable

(Correa, comunicación personal, 14 de octubre del 2020).

Ana Correa Benites (Perú, 1953) directora, actriz y docente teatral. Empezó su formación en la ENSAD donde estudió por dos años, luego pasó al grupo cuatro tablas para formarse por cuatro años y finalmente continuó su entrenamiento y carrera actoral en el grupo cultural Yuyachkani al cual se unió en el año 1978. Se inclina hacia un teatro de calle, contestatario, un teatro político y teatro de laboratorio.



Primer Encuentro (16 de septiembre del 2020)

I. Ana Correa sobre el concepto de la acción en su práctica artística

En este primer encuentro, al conversar con Ana Correa sobre la acción se encuentran muchas similitudes con lo descrito anteriormente por Roberto Ángeles, ambos coinciden en que la acción y el drama son esenciales para el teatro, el teatro no sería teatro sin la existencia de la acción y el drama. “La esencia del teatro es el drama y la esencia del drama es el conflicto y ese conflicto expresado en mi trabajo de entrenamiento está expresado en las oposiciones.” (Correa, comunicación personal, 10 de octubre del 2020). Lo que se menciona es claro, sin embargo, existe una diferencia en relación a lo descrito por Ángeles respecto a la acción y todo lo que implica, la diferencia se encuentra en que Correa desde que inició su proceso de formación como actriz ha trabajado con *el movimiento*³⁴ y durante toda su trayectoria artística ha pensado la acción en relación al *movimiento*.

“Lo que antes hacía no eran acciones, pero no tenía la conciencia de diferenciar el movimiento de la acción y luego asociar la acción al verbo activo.” (Correa, 2020). Cuando Correa señala que al inicio de su entrenamiento actoral no realizaba acciones era porque el movimiento con base al cual creaba no estaba asociado a un verbo activo, por lo tanto, era movimiento que no contaba con un objetivo ni con un obstáculo, por ende, no generaba drama. Ella menciona que la búsqueda debía darse de una manera orgánica, sin embargo, sentía que buscaba expresión corporal sin encontrar un sentido orgánico. Es decir, la expresión corporal era más mental, de afuera hacia dentro en cambio crear desde un verbo era mucho más orgánico.

Para lograr el drama en el movimiento fue importante que Correa implementara en su trabajo la dinámica de las oposiciones (Barba, 1980)³⁵. Con esta implementación en el

³⁴ Hace referencia a cualquier movimiento del cuerpo.

³⁵ Se basa en trabajar las acciones con su verbo opuesto.

entrenamiento actoral, Correa enfatiza que “todo trabajo de acciones en el espacio tiene que ser dramático, por lo tanto, tiene que ser opuesto. Si salto, voy abajo; si voy a delante, voy atrás; si hago movimientos abiertos, ahora hago movimientos cerrados; si golpeo, ahora acaricio” (2020). De esta manera señala como debe ser abordado la creación de movimiento en el teatro, es así como el concepto de acción se expande al uso del cuerpo, la acción sigue teniendo las mismas características, pero en este caso acoge al cuerpo y al movimiento, estos no quedan relegados a ser simples actividades que están en función de la acción, sino que el movimiento también se vuelve acción y el movimiento por sí solo puede generar drama.

Correa se dio cuenta que alimentarse de ese concepto potenciaba sus propuestas, por eso menciona lo siguiente:

La idea del conflicto, de la oposición era un trabajo dramático poderosísimo y era tan poderoso que en muchos grupos de América Latina hacen del entrenamiento extra cotidiano un espectáculo [...] se empiezan a inventar historias sin que el actor que entrena esté contando una historia, pero lo que está subvirtiendo es la limpieza y precisión del movimiento y esa es la mayor diferencia con la danza, porque todo el tiempo trabajas con los principios de la energía, el desequilibrio, la oposición” (Correa, 2020).

Este punto es importante porque la idea de espectáculo cambia, así como la narrativa convencional del teatro, debido a que el enfoque que se tiene acerca de la acción se liga directamente al conflicto, esto permite que muchas acciones físicas sean consideradas acciones al ser trabajadas junto a un opuesto; además, Ángeles y Correa tienen posturas similares en lo mencionado anteriormente, Ángeles hace alusión a la acción en el movimiento cuando se refiere a las propuestas escénicas de Jorge Guerra³⁶. Pero debe entenderse que esto no es para realizar una crítica a la danza, sino es para evidenciar cómo es que desde el teatro

³⁶ Ángeles menciona que se pueden distinguir microacciones en las propuestas de movimiento de Guerra.

se puede tener puntos de convergencia respecto al análisis del movimiento y cómo este movimiento no debe desprenderse de la acción, a pesar de que Ángeles y Correa no tienen posturas completamente similares sobre la acción y el movimiento debido a que trabajan en distintos códigos, estilos y técnicas teatrales.

A su vez, Correa hace una reflexión acerca de cómo la academia dividió las artes para estudiarlas, pero critica que se hayan quedado separadas porque para ella “el teatro es acción, canto, música y danza [...] Yuyachkani se encuentra en las fronteras de estas artes” (Correa, 2020). La investigación que realiza Correa junto con Yuyachkani le permitió conocer y ampliar su noción de acción y agregar, por ejemplo, los movimientos y el cuerpo dentro de dicha noción a diferencia de lo que abarca la noción de acción en un estilo teatral más cercano al teatro tradicional, en el cual *la fisicalidad*³⁷, el movimiento o lo que genera el cuerpo es producto de la acción, más no es la acción en sí misma.

Correa tiene una visión más expandida sobre el concepto de la acción, que podría decirse que va más en relación con la descripción de Moliner (2016) sobre este concepto, al respecto señala lo siguiente:

La acción en mi trabajo dialoga con la realidad, con el momento, y la acción es todo lo que podemos hacer para dialogar con esa realidad. La acción es indispensable, la no acción es acción. Todas las acciones son válidas y no se puede definir la acción de una sola manera, porque he vivido la acción desde muchos caminos (2020).

Aunque Correa manifiesta que la acción no puede ser descrita de una sola manera, a su vez deja claro que este concepto responde a ciertos principios inamovibles como un objetivo, el drama, el obstáculo, el conflicto o las oposiciones.

³⁷ Relativo al cuerpo en movimiento.

Segundo Encuentro (4 de octubre del 2020)

II. Ana Correa sobre otras nociones de acción como parte de su práctica

El verbo en la acción ya es dramático

(Correa, comunicación personal, 4 de octubre del 2020)

En este segundo encuentro, Ana Correa profundiza sobre su relación con el concepto de la acción e introduce otras formas en la que ella concibe este concepto. Correa señala que su noción de acción ha evolucionado y resonado en la evolución de su práctica escénica.

Menciona que la acción no necesita de un objetivo psicológico porque ya está relacionado a un verbo, y este es elemento suficiente para que exista acción y la idea de drama. “El verbo en la acción ya es dramático, porque para volver a hacerlo trabajas el antónimo” (2020), para Correa, la ejecución de un verbo llevado al movimiento necesariamente se tiene que trabajar junto con su antónimo, de lo contrario no se podrá realizar la acción y mucho menos volverla a hacer. Si el/la intérprete quiere realizar la acción de sentarse, necesariamente tiene que estar parado, acostado o en una postura que no esté asociada al sentarse porque para que se lleve a cabo la acción el/la intérprete va a explorar todas las posibilidades que tiene para llevar a cabo la acción de sentarse. Esta diferencia por su propia esencia ya es una acción para la directora teatral. Lo mismo sucede con todos los movimientos que el/la intérprete proponga o investigue.

Correa amplía su visión de acción desde que entiende que “el verbo es una palabra que denota acción, pasión, o estado”. La explicación de esto radica en que no importa el verbo que se utilice todos se podrán expresar en forma de acción, por ejemplo, un verbo que exprese pasión es amor, este verbo puede tomar la forma de acción y para esto Correa nombra la siguiente situación:

El verbo que denota pasión lo empezamos a pasar por la acción, puedo agarrar una toalla y trabajar el amor con la toalla, de acuerdo a como me seco, como la agarro, como la exprimo, ese es el trabajo de la pasión vuelta acción. La pasión debe verse expresada en el trabajo con el objeto o con tu cuerpo (2020).

Esta descripción coincide con lo planteado con Ángeles cuando señala que la acción se relaciona a un otro, a uno mismo, al medio, o a cualquier objeto con el que creas algún tipo de vínculo o en el que se tiene de por medio algún tipo de emoción. En el caso señalado por la directora teatral, la acción sería “demostrar el amor que se tiene por la toalla, o demostrar el amor que tiene el/la intérprete por medio de la toalla”.

En relación con el verbo que proyecta un estado, Correa pone como ejemplo el estar en desequilibrio. Esta situación propuesta por la directora es importante debido a su semejanza con un hecho dancístico. Para explicar la situación de estar en desequilibrio menciona “El desequilibrio de Antunez Filho sirve para entender el caer y recuperar, caer y recuperar”. Antunez Filho (1978) explica en su propuesta del desequilibrio que el/la intérprete constantemente se va a poner en situaciones de desequilibrio para poder mantener *el estado*, para esto debe tener el control de las tensiones físicas. Esta situación claramente es un hecho dramático porque constantemente luchas contra el obstáculo de no caer, esta acción no tiene necesariamente un fin mayor o más profundo que el de mantener el equilibrio. En el caso señalado, la directora menciona, “la acción sería mantenerse en el estado, luchar por salir de él o convivir con el estado”.

Este ejemplo es un hecho específico y claro de la acción llevada hacia el cuerpo. En este caso, la acción no responde necesariamente a estímulos psicológicos que derivan de situaciones o emociones concretas. Con esta situación, se podría intentar explicar la simultaneidad de la acción en otras fisicalidades relacionadas a la danza. Sin desviarnos de la acción teatral, Correa menciona: “la acción es mostrar el estado, evidenciar el estado, el cómo

expresas con tu cuerpo la locura. En los verbos que denotan *estar* casi no hay una acción, pero el cuerpo debe entrar en un estado para poder expresarlos” (2020).

Es desde este punto que Correa habla sobre el cuerpo en acción y plantea la siguiente interrogante: “¿Cómo *corporalizas*³⁸ tu acción? Si tu acción es transitar, ¿cómo lo corporalizas? Los cuerpos son soporte de información, se puede utilizar *la acción* de mostrar, presto mi cuerpo como soporte de información” (2020). En la primera parte de la cita, Correa menciona otra forma de llevar a cabo la acción, esta forma de realizar una acción es utilizando el cuerpo como soporte, en este caso la acción ya se transformó y nos remite a la noción que se tiene de la acción en la performance. Para entender esta forma de la acción propongo el siguiente ejemplo: El/la intérprete se encuentra desnudo y tiene escritos panfletarios sobre el cuerpo. La acción que realiza el/la intérprete es la de mostrar un discurso utilizando como medio a su cuerpo.

Es en este sentido es que se percibe una acción más cercana a la cotidianidad, en la que la acción es lo que es. Correa señala que “La acción verdadera es importante, aparte de la posibilidad de usar una *acción simbólica* o *codificada* en escena también se puede usar *la acción verdadera*, la acción de tocar un instrumento de manera orquestada escuchando a mis compañeros, leer una carta y como la leo” (2020).

³⁸ Llevar hacia el cuerpo, expresar mediante el cuerpo, materializar.

SOBRE MIRELLA CARBONE

La acción no le pertenece al teatro, le pertenece a la vida
(Carbone, comunicación personal, 5 de septiembre del 2020).

Mirella Carbone (Perú), Coreógrafa, bailarina y intérprete y docente de danza y movimiento. Empezó su formación en el ballet, luego dejó la danza y se reconectó con ella en su regreso a Perú. Parte de su entrenamiento se dio en cuatro tablas y tuvo influencia de Barba. Se considera autodidacta, lo que provocó que abriera sus propios espacios de investigación. También fue una de las fundadoras de la primera escuela de danza contemporánea en la casa de la cultura de Guayaquil (1989). Junto con María Paz Valle Riestra forma la escuela "Pata de cabra" (1995). Es egresada del bachillerato de educación de la facultad de educación de la Pontificia Universidad Católica del Perú. Se inclina hacia una danza más abstracta, con el empleo de la metáfora y con cierta tendencia a la danza teatro por la influencia de Pina Bausch y de Lecoq.



Primer Encuentro (5 de septiembre del 2020)

I. Mirella Carbone sobre la acción en sus procesos creativos

En este primer encuentro, Mirella Carbone nos explica cómo se ha relacionado con el concepto de la acción en su trayectoria. La formación y los procesos artísticos de los cuales Mirella Carbone ha sido parte le han brindado un acercamiento al lenguaje utilizado en el teatro, debido a que se ha mantenido vinculada con el mundo teatral. A partir de estos antecedentes, la coreógrafa reconoce dos tipos de directores con base a su experiencia “hay directores de teatro que comprenden muy bien el movimiento y la corporalidad, y la asumen como parte del significado y hay directores que todo lo que tiene que ver con la danza lo asumen como complementos rítmicos o visuales, pero no como una totalidad, ahí está la gran diferencia” (Carbone, comunicación personal, 5 de septiembre del 2020). Lo que se menciona es que algunos teatristas pueden reconocer un tipo de lenguaje y dialéctica en la creación desde el movimiento con la capacidad de transmitir o trasladar al espectador a un lugar determinado conscientemente.

Al igual que Ángeles, la coreógrafa pone como ejemplo al director teatral Jorge Guerra, de quien señala que “es un director que considera el movimiento, él hace sus obras donde el movimiento tiene el significado que quiere darle. Los nuevos directores proponen que el actor cuente con una fisicalidad y que el movimiento hable por sí mismo” (Carbone, 2020). Esto quiere decir que se puede leer un significado en el movimiento generado por los actores en la propuesta de Jorge Guerra. En la reflexión con Ángeles acerca de estas propuestas se reconoce la existencia de microacciones en la fisicalidad generada por los actores la cual guarda una mayor relación con lo que Correa menciona sobre la acción.

La danza me da la opción de poder crear poesía y no una dramaturgia en la que tú tengas que entender cada acción. Me interesa más trabajar con la imagen, desde la imagen exploro la acción y esta acción a veces la dejo en su forma

inicial o la convierto en movimiento abstracto, así como cuando utilizo el objeto para crear, busco resignificarlo y le doy sentido con el movimiento para generar una presencia en el objeto (Carbone, 2020).

Esta reflexión nos traslada a recordar la analogía que hace Paul Valery (1957) entre la danza y la poesía cuando menciona que ambas artes son acción en su ejecución y aunque no entendamos dicha acción sabemos que están en función de una gran complejidad. Esa complejidad de la que habla Valery la explica Carbone al referirse a las posibilidades creativas y los caminos que puede tomar la acción. Para Carbone, la acción no tiene un solo camino y esta, a su vez, no necesariamente es el punto primigenio de la creación. Esto nos hace entender lo que Valery mencionaba cuando se refería a que la danza es acción, que podría partir de ella, o que podría deducir una acción, pero finalmente se opondría a la misma, haciendo referencia a la *acción útil*, la cual es la acción más cercana a *la acción teatral*.

Para profundizar sobre la idea anterior, Carbone lo vincula a sus procesos creativos y señala lo siguiente: “realizo un gesto y lo relaciono a una acción o descubro que una sensación tiene que ver con una acción, entonces exploro todo en relación a esa acción. Lo puedo dejar así o me puedo inspirar en esas acciones para derivarlas a movimientos abstractos.” (2020). En este ejemplo, el gesto es nombrado como un lugar previo a la acción, pero la posibilidad de poder relacionar el gesto a una acción se encuentra en que el gesto es la manifestación de la acción en el cuerpo. Carbone menciona lo siguiente respecto a la acción y el gesto:

Todos realizamos acciones y gestos en nuestra vida cotidiana, siempre lo estamos haciendo [...] Es importante diferenciar lo que significa el gesto, el movimiento y la acción. El gesto lo concibo como la forma en que el cuerpo responde a un pensamiento o sentimiento, el gesto puede ser una pose [...] La acción es algo preciso, contundente, directo hacia un logro. Voy a tirar un

lapicero, voy a soplar, voy a sentarme, voy a pararme. La cotidianidad entera son acciones (Carbone, 2020).

Carbone, al igual que Ángeles, describe al gesto como la emoción materializada en el cuerpo y esta definición no se aleja de otras provenientes de la danza, puesto que para Escudero (2013) el gesto nos remite a la emergencia de una expresión de la emoción, pero a su vez esta expresión puede ser artificial para generar una ilusión que es capaz de comunicarse y evocar sentimientos³⁹. Esto quiere decir que, en la danza, tanto para Escudero (2013) como para Carbone (2020) el gesto sirve como una ruta creativa que puede llegar a tomar la forma de una acción. Creativamente, la acción necesariamente no es previa al gesto como en el teatro. Sin embargo, la acción para Carbone cumple los mismos objetivos que la acción descrita por Ángeles, con la única diferencia que no tiene por qué tener un objetivo mayor (objetivo o motivación psicológica) que la acción misma. La idea de ese tipo de acción nos remite a la mencionada por Correa y se puede comprobar con los ejemplos que Carbone mencionó en la cita.

La importancia que Carbone le da a la acción y el gesto lo sostiene al mencionar que prefiere que ambos elementos se evidencien y estén presentes en sus creaciones. Como resultado de estas decisiones se puede tomar en cuenta que todo el cuerpo está involucrado y no pasa lo que plantea Ángeles al referirse que el cuerpo se encuentra seccionado en algunos espectáculos de danza. Al incluir el gesto se utiliza el rostro por lo que supone las propias características de este elemento. Además, la coreógrafa expone lo siguiente sobre la importancia de la acción en sus procesos creativos: “a mí me gusta la acción porque me pone en algo. Si yo comienzo a martillar algo suavemente y luego acelero mi ritmo hasta destrozarlo, entonces te generará una temporalidad específica y una intención de la energía” (Carbone, comunicación personal, 5 de septiembre del 2020).

³⁹ Escudero, M. C. (2013). Cuerpo y danza: Una articulación desde la educación corporal [en línea]. Trabajo final de posgrado. Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación.

La acción se puede trabajar de distintas formas y Carbone señala una forma más en la que ella la aborda: “como a mí me gustan las imágenes entonces resalto una acción o movimientos repetitivos que me dicen algo” (2020). Esta forma de trabajar la acción nos evoca a la que plantea Correa a partir de la dinámica de las oposiciones, en la repetición se encuentra la oposición, de modo que para volver a realizar la acción tienes que ejecutar la acción opuesta.

Del mismo modo que Ángeles, la coreógrafa realiza una analogía entre la danza y la pintura. Ella menciona lo siguiente:

En la danza pura todo es abstracción siempre y cuando los movimientos revelen una verdad. La abstracción no quiere decir que no llegue al espectador, es igual que la pintura, si ves un cuadro abstracto. En un cuadro no entiendes nada, pero hay símbolos que te permiten hilar dentro de tu percepción, la danza es igual (Carbone, 2020).

La danza pura, como ella la llama, tiene otras características que conversan con las subjetividades del espectador, le otorga al espectador la posibilidad de conectarse desde conceptos no cotidianos.

Carbone menciona que “con los saberes de la danza podemos tener muchas más herramientas para la creación que mucha gente de teatro que no le hace caso. La danza te da el espacio, el tiempo, el ritmo” (2020). Ángeles tiene una idea muy parecida al señalar que la danza tiene más libertad creativa, además coincide en que el manejo del tiempo o la lectura de la temporalidad en la danza es distinto, sin embargo, señala que no reconoce acción en muchos de los momentos propuestos por los bailarines. Carbone opina lo siguiente:

A veces el bailarín o el coreógrafo no trabaja pensando en acción porque no lo tiene precisado, pero lo que está haciendo al componer es cargar ciertas acciones. Si hago que el bailarín se caiga y se eleve, se caiga y se eleve, es

probable que a esta acción no la vean como acción sino como movimiento de caída y elevada. Y si solo corrijo cosas técnicas, entonces quien lo hace no tiene de donde agarrarse. Esto marca una diferencia en cómo el intérprete se apropia de la acción. Orientó al bailarín para que busque su propia *intención*, su propia *intención corporal* o *intención emocional* para que provoque que el movimiento reaccione y que su corporalidad lo entienda. Es distinto que todo el cuerpo exprese algo o que solo lo haga su mente, su fisicalidad o sus emociones (2020).

Lo que menciona Carbone al respecto de la acción es que muchas veces los bailarines no tienen una idea clara de lo que debe involucrar el movimiento cuando se habla de la acción. Para Carbone la acción es uno de los hechos fundamentales porque le da una razón de ser al movimiento, y esta acción puede partir de tres lugares distintos, el emocional, el racional y el de *la intención corporal*, la cual no había sido nombrada como tal hasta el momento. La intención corporal es el cuerpo en acción porque como señala Carbone “la intención es *la acción interna*” (2020), esto quiere decir que el cuerpo puede responder a sus propios motivadores, motivadores que parten desde el cuerpo y para el cuerpo. Esto no es como la asociación de Correa, es distinto corporalizar la acción, en la que el cuerpo se presta como soporte de información, a que el cuerpo sea la acción, en este caso el cuerpo es la información.

Carbone señala lo siguiente: “A mí me gusta trabajar con actores porque me dan otra cosa” (2020). Esta afinidad que tiene la coreógrafa por trabajar con actores se debe a que todos los actores consideran la acción en su proceso creativo, esto quiere decir que los intérpretes le aportaran una segunda capa de significado al movimiento que realicen o a la corporalidad que adopten. La mayoría de las veces esta segunda capa de significado tiene un motivador psicológico por la forma en que los actores conciben *la acción*⁴⁰, el cual es producto

del bagaje actoral construido durante su entrenamiento o formación técnica. Para Carbone lo que realmente es importante es que el intérprete sea capaz de otorgarle más capas de significado al movimiento y uno de los caminos es la acción.



⁴⁰ Explicado por Ángeles (2020) en la sección anterior.

Segundo Encuentro (10 de octubre del 2020)

II. Mirella Carbone y algunas precisiones sobre la acción

Muchas de las cosas mencionadas en este encuentro han sido una réplica de los puntos tomados en el encuentro anterior, es por ello que solo mencionaré algunos.

Carbone refuerza la idea que no hay una sola dirección para construir una acción, ella menciona lo siguiente: “llego a la acción desde la experiencia del cuerpo, el cuerpo crea esas acciones y se crea conciencia de esas acciones que van apareciendo o a veces creo desde la acción, la dejo en acción o la transformo en otra cosa” (comunicación personal, 10 de octubre del 2020). La coreógrafa señala que “esa exploración es importante porque eso provoca que el cuerpo se conecte con el inconsciente, lo que activará la memoria y evocará recuerdos” (Carbone, 2020). Esa es la importancia de la acción porque según Carbone eso solo lo logras moviéndote.

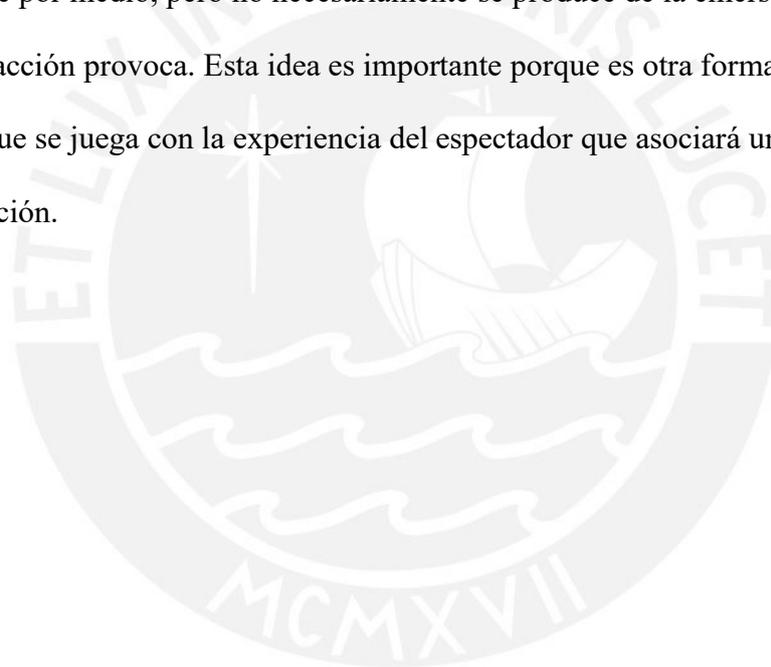
Carbone menciona que también existe *la acción codificada*, “en el ballet *la acción codificada* por una estética, en el folklore está presente *la acción codificada* de una cultura” (2020). Este tipo de acción hace referencia a una acción que ha sido tomada de la realidad y ha sido sintetizada, es limpia es precisa, es una *acción simbólica* y una *acción código* que te remite a su contexto.

Todo es acción, lo que pasa es que tenemos que distinguir los distintos tipos de acción, la diferencia entre *la acción contundente* donde prevalece *la acción viva* y eso se ve más en la performance, en el teatro y un poco en la danza teatro y los otros tipos de *acción* (Carbone, 2020).

Aquí la coreógrafa también nos hace tomar conciencia de la existencia de los distintos tipos de acción y que es importante reconocerlos para saber qué es lo que estamos haciendo porque para ella lo importante es *que la acción* le da un soporte en escena al intérprete, bailarín o actor. “A mí me centra, no me saca hacia la distracción. Me hace ser más precisa,

más concisa, presente en el momento” (Carbone, 2020). Esto último que menciona la coreógrafa coincide con lo señalado por Ángeles, sin duda no podemos ignorar lo mencionado por los dos creadores y entender que la acción es capaz de proveer esta cualidad de soporte en escena al intérprete.

En estos dos últimos encuentros, se observa que la acción de acuerdo cómo se la conoce teatralmente ha ido mutando, porque Carbone (2020) introduce la idea de la imagen asociada al gesto, esto quiere decir que se desprende la idea teatral en que el gesto es producto o consecuencia de la acción, el gesto puede abstraerse y dar la impresión de que hay una acción de por medio, pero no necesariamente se produce de la emersión de la emoción que la acción provoca. Esta idea es importante porque es otra forma de entender la acción en la que se juega con la experiencia del espectador que asociará un gesto hecho imagen a una acción.



SOBRE MARÍA PAZ VALLE RIESTRA

La acción es la esencia, es indispensable

(Valle Riestra, comunicación personal, 7 de septiembre del 2020).

María Paz Valle Riestra (USA, 2016) Coreógrafa, bailarina y docente de danza. Empezó su formación a los 7 años en la escuela “ElEstudio” en Bogotá y complemento su formación con Ballet y Jazz. Es egresada de la licenciatura de Danza en State University of New York, en USA. Fue una de las fundadoras de la escuela “Pata de cabra” (1995). Junto con Carola Robles, Cori Cruz y Karine Aguirre formó el grupo “Cuatro costillas flotantes”. Considera que su trabajo es ecléctico y no se inclina a un estilo en particular. Puede pasar por lenguajes narrativos, abstractos o de otro tipo de estilo.



Primer Encuentro (7 de septiembre del 2020)

I. María Paz Valle Riestra sobre el concepto de la acción en la danza

La acción no tiene que ser funcional y no tiene que ser voluntario necesariamente
(Valle Riestra, comunicación personal, 7 de septiembre del 2020)

Este encuentro es importante debido a que María Paz Valle Riestra modifica y aclara su acercamiento al concepto de la acción durante los dos encuentros realizados, en el que finalmente su definición sobre este concepto es repensado y ampliado de tal forma que su idea no lo categoriza. Esto hace que su acercamiento a la acción sea diferente a lo visto hasta ahora.

En un primer momento, Valle Riestra menciona que “la acción es aquel movimiento que tiene una función muy clara y específica, es *la intención consciente o inconsciente* del movimiento que sobre todo es funcional” (2020). En esta primera reflexión, la coreógrafa vincula la acción con *la intención*⁴¹, esto quiere decir que relaciona la acción con el logro de un objetivo. Además, Valle Riestra acota la idea, “la acción quiere provocar algo, tiene una intención, aunque no se sabe con certeza que va a generar. Tiene una voluntad” (2020).

Cuando leemos esta definición realizada por la coreógrafa inmediatamente recordamos las definiciones realizadas por Von Wright (1970), Alsina (2017) y Ángeles (2020) y, en especial, cuando Valle Riestra realiza la siguiente asociación: “los verbos tienen que ver con la acción porque hay una suerte de especificidad. Los verbos generan movimiento y ese movimiento es acción al ser generado por un verbo [...] La acción no es algo contemplativo ni reflexivo, por eso hay una intención, una voluntad de *actuar*, de *hacer*”. Según lo señalado hasta el momento la noción de la acción toma una forma que ya ha sido nombrada. La postura que Valle Riestra marca respecto a la contemplación en vínculo a la acción es una posición

⁴¹ Una precisión sobre este término. “A veces significa el propósito que tiene una persona para conseguir algo, pero otras veces parece que significa la emoción que embarga a la persona que ejecuta la acción. Prefiero utilizar los términos objetivo y emoción”. (Ángeles, comunicación personal 5 de septiembre del 2020).

que ya había sido planteada por Valery (1957) de la que se sirve para reflexionar en torno a *la acción inútil*.

Según lo citado, se puede cuestionar lo siguiente: ¿qué sucede con los movimientos que no cumplen con cada una de las consignas nombradas? Por ejemplo, si se realiza el movimiento de levantar el brazo. Levantar el brazo responde a un verbo, tiene un objetivo, pero no tiene una *meta* más allá del verbo. Es funcional para el cuerpo, pero no cumple una función específica en relación con el mundo o a un otro. Con relación a esta idea la coreógrafa amplía su concepto de acción y lo relaciona con *el hacer*, “tiene que ver con el hacer, danza o no danza es el hacer, el tomar acción significa hacer algo al respecto, no quedarme opinando solamente o reflexionando o deseando sino es hacer” (Valle Riestra, 2020). Esta es una definición más cercana a la nombrada por Moliner (2016). Además, la coreógrafa agrega “la acción es todo, es el origen, es el impulso, es el desarrollo y es la culminación, todo eso conlleva a la acción. El origen tiene que ver con la intención; la intención por sí sola no genera acción” (Valle Riestra, 2020). Con esta aseveración, la coreógrafa expone que tener un *objetivo* o un *fin* no desemboca necesariamente en una acción, porque lo que define la acción es el hacer, pero a su vez el hacer en solitario no es acción, sino que es desde que el movimiento se concibe hasta su culminación o su paso a otra acción.

Todas son acciones, el movimiento es acción, el impulso que te lleva al *hacer* inicial es una acción, llámese levantar un brazo, saltar o sean varios movimientos a la vez, levantar el brazo, saltar y correr, se podría decir que ahí hay tres acciones. La danza es muy compleja, de alguna manera lo que diferencia acción de lo que no es acción es si hay secuencialidad en ellos o no, la danza durante mucho tiempo ha sido considerada como la secuencialidad de movimientos o de acciones y ese fluir lo hacía danza. Luego, se rompe la idea de la secuencia y aparecen las acciones de forma más independiente, pero entre

acción y acción a veces hay transiciones fluidas, a veces no lo hay, a veces una acción que genera una nueva situación o te lleva a otra acción. En la danza, durante mucho tiempo no se entendía la acción, pero no es que no hubiese acciones, sino que estaban todas fluidas e hilvanadas (Valle Riestra, 2020).

Según lo mencionado por Valle Riestra, todo el movimiento sería considerado acción, por lo tanto, la danza está llena de acciones porque la danza es movimiento y como ella menciona “la danza es acción por excelencia” (2020). Además, Valle Riestra señala que a pesar de que la danza ha sufrido muchos cambios, esto no significa que antes no existiera la acción en la danza.

Con las nuevas corrientes es más fácil de reconocer la acción, porque el movimiento en las nuevas propuestas ya no se encuentra bajo un mismo flujo, sino que se pueden encontrar acciones independientes, separadas [...] una bailarina no necesariamente se mueve pensando que está accionando, pero está accionando de por sí (2020).

Esto quiere decir que las bailarinas realizan *acciones inconscientes* o, como señala Carbone (2020), tal vez el bailarín no tiene precisado el concepto de acción y por ende no reconoce si sus movimientos son acciones porque la noción de este concepto no se encuentra en su imaginario.

En este punto, Valle Riestra reflexiona nuevamente sobre su definición de acción y precisa lo siguiente:

La acción no tiene que ser funcional y no tiene que ser voluntaria necesariamente, pero la acción tiene que ver con *el hacer*, el llevar a cabo algo, en ese sentido puede ser funcional o no. Todo lo que salga del cuerpo va a representar un hacer. (2020)

Por lo tanto, la acción puede ser funcional en caso de que la ejecución de esa acción

sea consciente, pero cuando el movimiento no queda subyugado a la consciencia no se puede medir su funcionalidad, porque para entender la funcionalidad de algo se lo tiene que relacionar o comparar con un modelo de referencia. Además, se puede reconocer que Valle Riestra resalta como acción lo que Valery (1857) nombra acción inútil.



Segundo encuentro (14 de octubre del 2020)

II. María Paz Valle Riestra sobre las posibilidades que tiene la acción.

Valle Riestra explica que uno de los puntos de partida para la creación, cuando la danza se quiere alejar de narrar o de contar, es el siguiente:

La danza se conecta con la idea de energía en un flujo determinado y ese flujo es continuo, en este caso se vuelve más importante manejar la energía en un tiempo que pretender reflejar o representar acciones que harían un ser humano en una situación específica (Valle Riestra, Comunicación personal, 14 de octubre del 2020).

En este caso, la acción que es producto de la entrega a un flujo determinado y continuo sería *la acción inconsciente*, puesto que el intérprete define que se entregará a un flujo, pero no tiene ninguna certeza de los movimientos que surgirán de ese flujo, esta idea va en distinto camino que las acciones funcionales de la vida cotidiana. Para Valle Riestra, otro posible punto de partida para la creación es “que la danza se conecte con una emoción o que genere sensaciones y para eso no es necesario reflejar el movimiento a partir de acciones” (2020). Se puede relacionar lo mencionado en la cita con “la acción del estado”, expuesto por Correa en el primer encuentro⁴². De ello se entiende que muchos haceres que pueden no ser considerados acción para cierto sector teatral, si pueden considerarse acciones en el campo dancístico.

Estamos accionando constantemente porque al momento de decidir hacer algo y ejecutar esa decisión, este hacer se vuelve acción. Que la acción realizada se lea como una acción o no depende de la subjetividad del espectador en relación a lo que él entiende por acción. Luego, la acción realizada puede tener un

⁴²Correa menciona que se le puede dar forma de acción a un estado y a la pasión mediante la búsqueda para expresar dicho estar o dicha emoción.

desarrollo que nos lleva por caminos donde me dejo ir y que se transforman en un movimiento fluido o un estar (Valle Riestra, 2020).

Para Valle Riestra no nos podemos escapar de la acción debido a que tenemos un cuerpo y tenemos fisicalidad, esto supone que tomamos decisiones cada vez que generamos movimiento. La subjetividad para leer las acciones que realiza un intérprete es clave, es por esa subjetividad que Ángeles no distingue acciones en los bailarines porque su definición de acción es concreta y funcional para determinados tipos de procesos creativos.

Por ejemplo, en el contact mi acción es ir hacia el hombro de mi compañero y empujar el hombro de mi compañero, esa es una acción concretísima, pero todo lo que eso desencadene y lo que siga ocurriendo después en la que necesariamente no existe una decisión consciente igual se dan pequeñas acciones, porque incluso en la no decisión hay pequeñas decisiones que tienen que ver con la sobrevivencia de un momento y no tanto con el generar un nuevo hacer (Valle Riestra, 2020).

En el ejemplo mencionado se parte de una acción concreta que desencadenara en *acciones inconscientes*. No es que en el teatro no exista *la acción inconsciente*, pero es importante destacar que esta no se precisa, pero todo indicaría que cuando alguien hace referencia a *la acción inconsciente* en realidad se refiere a la acción generada por la conciencia del cuerpo. Sin embargo, este tipo de explicación que señala Valle Riestra en la que asocia lo producido por el cuerpo al verbo “sobrevivir” serviría para entender de alguna forma la *acción dancística* desde la subjetividad teatral, se señalaría que la acción en la danza es la de sobrevivir porque estamos enfrentándonos a los estímulos y cosas que nos están afectando, porque como señala Valle Riestra:

La danza es llevar a tu cuerpo a límites mayores y eso hace que haya pequeños riesgos, el bailar es una suerte de riesgo, pero evidentemente uno quiere salir

bien parado de ellos. Cuando estoy trabajando una caída y estoy perdiendo el equilibrio tengo que saber cómo voy a resolverlo” (2020). Valle Riestra también describe a la danza de la siguiente manera:

La danza es una metáfora de la vida porque por un lado la metáfora representa las cosas de una manera no literal y en la vida no solo recrea aquello que vemos, la vida es también aquello que se siente, la vida son esos otros planos de una existencia que no es sólo lo concreto. Yo me puedo estar metiendo un pan a la boca, pero mi experiencia y vivencia de aquella acción, también es el sabor y el recuerdo de ese pan que me lleva a la infancia. Lo que uno vive no son solo los hechos sino todo lo que el hecho puede generar. La danza también apela a la vida, pero no a la vida en cuanto a hechos sino a cómo se sienten esos hechos. Sentir y entender no son cosas distintas, uno puede entender sintiendo o sentir es una manera de entender (Valle Riestra 2020).

En ese sentido, el ser del cuerpo ya es acción por sí misma, todo lo que provenga del cuerpo y entre en relación con el mundo va a ser acción. Desde el movimiento de un dedo hasta la simultaneidad de la totalidad del cuerpo en vínculo con otro cuerpo, otro objeto, con el tiempo o el espacio, todo es acción. Esta es una forma de ver la acción que en el teatro no se ve. No engloba esa forma de concebir las cosas y relacionarse con el mundo. En el teatro, sea cual sea el estilo siempre entrarás en relación con el otro o contigo mismo en búsqueda de un objetivo.

Tener un concepto tan arraigado y estructurado en el teatro quita la posibilidad de explorar otras capas y otras alternativas desde la experiencia del cuerpo porque *la acción teatral* es más cerebral, y no se le da la oportunidad al cuerpo de ser consciente y autónomo de lo que está haciendo, el cuerpo tiene su propia inteligencia. Valle Riestra menciona que en la danza también se debe saber lo que haces y explica lo siguiente:

Para los bailarines entender su objetivo debe significar entender lo que hacen desde la totalidad del cuerpo, la comprensión no se da sentado entendiéndolo desde las sinapsis cerebrales sino desde la acción del cuerpo. Se debe hacer para entender, se comprende haciendo” (2020).



CAPÍTULO 3. LA ACCIÓN: REFLEXIONES FINALES

A lo largo de la investigación, desde la recopilación documental hasta el levantamiento de la información generada en los encuentros, se han visto distintas formas de abordar la acción que va desde una perspectiva muy concreta y específica hasta comprenderla como un elemento intrínseco del cuerpo. Para este capítulo, se realiza no solo una recopilación de lo que ya se dijo en referencia al concepto investigado sino que se profundiza sobre las reflexiones ya hechas, se agregan aquellas que no han sido tocadas y que guardan relación con la forma en que se construye la noción de la acción; así mismo se comparten ideas con Amira Ramírez (observadora externa), en relación a lo propuesto por los cuatro participantes de los encuentros y la discusión en torno a la repercusión que puede tener la noción de acción que se maneja en la práctica escénica.

Para facilitar la lectura de esta sección, se tratará de seguir la estructura planteada en el capítulo anterior, la cual inicia desde una perspectiva teatral más tradicional y se va transitando orgánicamente hacia la perspectiva de la danza, con la finalidad de reflexionar en torno a los siguientes aspectos de la acción: La funcionalidad, la temporalidad, la causalidad, la consciencia a priori, el estado a priori, la otredad, la acción como acontecimiento, la poética de la acción; entre otras.

La acción desde la perspectiva teatral más tradicional, más cercana al pensamiento aristotélico, que tiene en consideración la ejecución voluntaria de una acción en función de un verbo transitivo, de un objetivo, un obstáculo y su funcionalidad, tiene una característica particular en su temporalidad que va ligada a su cualidad funcional, esto quiere decir que para obtener un resultado óptimo de la acción debe recorrer el camino más corto o el más preciso. Según lo expuesto, se puede inferir que para comprobar que la acción se realizó es verificar que se haya realizado con eficacia. La única forma de medir la eficacia de algo es comparándola o relacionándola a los estándares o al ideal previamente visionado como

resultado porque como lo explica Ramírez, “la funcionalidad necesita un modelo de referencia para saber qué tan funcional es o cuál es su cualidad funcional” (2020).

Con base a esto, la característica de la temporalidad de esta acción sería de un periodo breve y estaría ordenada dentro de la noción del tiempo lineal que obedece a hechos causales (causa-efecto). No importa si la propuesta teatral es totalmente aristotélica o si la estructura cronológica de los sucesos en la obra está ordenada de una manera diferente, ya que en ambos casos la percepción del tiempo sigue siendo la misma, aunque el orden sea distinto. Al final, en ambas situaciones se ordenarán los sucesos dentro de una noción lineal del tiempo. Este reconocimiento de la temporalidad de la acción nos da la posibilidad de distinguir con facilidad cuando una acción inicia y termina. La observadora de la tesis, Amira Ramírez piensa lo siguiente: “desde una perspectiva concreta si podrías diferenciar cuando termina la acción, pero necesariamente no tiene como consecuencia que todas las implicancias de las acciones finalicen cuando el acto físico termina” (Comunicación personal, 9 de noviembre del 2020). La observadora reconoce que se puede detectar donde se encuentra el inicio y el final en este tipo de acción, pero a su vez señala que a pesar de ser una acción concreta esto no significa que no sea permeada por otros efectos indeterminables en tiempo, que en este tipo de mirada teatral más tradicional no es reconocida. Se profundizará sobre esta última premisa más adelante.

Es importante precisar que temporalidad no es lo mismo que cronología, la temporalidad está en relación a la percepción que tenemos del tiempo y la cronología es la noción de orden dentro de esa percepción del tiempo⁴³. En ese caso, se podría aseverar que la causalidad es una característica de la cronología del tiempo lineal. Por lo tanto, las acciones creadas por los intérpretes en relación con esta noción de acción van a obedecer a hechos causales.

⁴³ Revisar el artículo en cuestión. Iparraguirre, G, & Ardenghi, S. Estudios de Tiempo y temporalidad desde la antropología y la física. Revista de antropología experimental (11). 251-260. España. Universidad de Jaén.

Al mencionar que los intérpretes crean en función de hechos causales significa que todo el procesamiento de las acciones en algún momento tiene que pasar por el pensamiento sináptico cerebral⁴⁴, no todo lo que evoque el cuerpo es consciente. Sin embargo, el intérprete que trabaje con base a la noción de este concepto de acción estará sujeto a la idea racional que elabora en algún momento de esa acción que quiere ejecutar. Esto quiere decir que necesariamente no existe un orden para pensar la acción racionalmente, pero tarde o temprano tiene que pasar por ese procesamiento en el que el actor le conceda un verbo y un objetivo (en la mirada más tradicional, un objetivo que cubra aspectos psicológicos) a lo que está haciendo.

Lo cierto es que esta noción construida desde la práctica teatral, desde mi experiencia actoral, le da estabilidad al actor en escena, le da claridad al momento de crear y *hacer*, porque todo el movimiento que surja tendrá sentido o una razón de ser para el intérprete. Esta forma de entender la acción podría generar un aporte en la formación dancística que no la tome en cuenta como parte consciente de su práctica; puesto que además de darle un sentido claro a los movimientos como lo señaló Carbone (2020), podría acercar la danza al público que no está acostumbrado a consumirla como mencionó Ángeles (2020) al hacer referencia que muchas veces la danza no se entiende. Esta cercanía se daría porque la forma en que la acción es concebida por los actores implica un lenguaje que ya está codificado en el cotidiano, no ingresan otras complejidades o nociones de tratar la realidad como cuando se habla de la poética en la danza, es de una interpretación más directa porque su codificación ya es conocida, debido a que tiene objetivos que responden a hechos causales.

⁴⁴ Se realiza esta especificación porque también se hablará del pensamiento sináptico desde el cuerpo.

Personalmente, he creado desde este lugar, en gran parte de mi carrera escénica y de mi proceso de formación dancístico, y, aunque esta es una noción de acción muy útil para la creación; también, puedo decir que este modo de creación te condiciona a depender de un filtro que pasa por el pensamiento sináptico cerebral y condiciona al espectáculo a ser mental en un gran porcentaje. Los elementos que no han sido pensados dentro de la creación son porque pasaron desapercibidos o es imposible controlarlos, por esto se habla de una *acción inconsciente* en el teatro, que sirve para nombrar a ese tipo de acción que no puedes controlar, ni explicar cómo fue nombrado por Ángeles (2020) en la sección anterior. En el teatro, no se profundiza sobre este tipo de acción, o el trabajo sobre esta se basa en la respuesta emocional que puede generar, por ende, se transforma en un trabajo de búsqueda de la verdad emocional.

Ramírez señala respecto a la racionalidad en la acción:

La acción necesariamente cumple con un objetivo que de alguna forma se entiende que la intérprete ya conoce a priori [...] En el teatro la acción ya se realiza con un objetivo en mente y todas las actividades gestos o movimientos que no son consideradas acciones o que se están realizando en favor de la acción ya corresponden a este conocimiento a priori (2020).

La observadora se refiere a que en el teatro no se puede evadir el hecho de conocer la mayoría de los efectos que provocará la acción realizada, debido a que, gran parte de estos efectos, han sido pensados planeados o sistematizados por el/la intérprete en función de un objetivo racionalizado. Todo lo señalado responde a la idea que el objetivo es un pensamiento a priori a la acción, el cual define cómo será ejecutada.

Cuando a este tipo de acción se la desprende de tener necesariamente un objetivo con profundidad psicológica sufre algunas variantes que expanden su significado y expande los acontecimientos físicos que pueden ser nombrados acciones. La acción sigue estando en

función de un objetivo, pero este objetivo puede estar relacionado a cualquier verbo y no solo a verbos transitivos o activos, por lo tanto, se introducen *acciones cotidianas*⁴⁵ como saltar, correr, dormir, entre otros. Desde la concepción teatral para que estos haceres tengan acción tienen que seguir generando drama y una de las formas que suceda esto es mediante la dinámica de las oposiciones y la repetición de la acción como menciona Correa (2020). Que se expanda la noción de la acción trae consigo que se expanda el uso del cuerpo y las posibilidades de movimiento que un intérprete actoral puede tomar en cuenta al momento de crear, la idea de pensar el verbo y la lógica de la acción en relación con su antónimo trae consigo la validez de *la acción del movimiento* al teatro. Ramírez menciona lo siguiente:

Me parece interesante la idea del verbo y observar que la lógica del verbo tiene su significado, su correspondencia opuesta y la repetición. Si te quieres sentar tienes que estar en un estado que no sea el estar sentado para que esa acción pueda ser. ¿Cómo se incluye esto otro que es necesario para que la acción pueda ser? Yo siento que no necesariamente tiene que ser un contrario, sino que puede ser una otredad. Y de eso también habla Lucas Condró cuando explora o cuando guía una improvisación, dice “haz lo opuesto” y después dice “haz lo otro”. Entra la idea de la diferencia que no remite a una dualidad de opuestos, sino que puede ser otra cosa completamente diferente

(Comunicación personal, 9 de octubre del 2020).

Ramírez encuentra un valor en la precisión hecha por Correa porque pone en reflexión lo previo a la acción, se tiene que estar en un estado distinto al de la acción para reconocer que el acto está sucediendo, además introduce el término de la otredad que es más usado en las investigaciones de danza que en las investigaciones teatrales; menciona la otredad como lo que permite reconocer la manifestación de la acción. La otredad es algo de lo que no se

⁴⁵ Nombradas por Ángeles (2020) como actividades.

puede decir nada, a veces de lo que no se puede pensar nada, pero está ahí y nos da un campo explorativo mayor porque no se depende exclusivamente de la acción con la que se está trabajando, sino que la acción depende de lo otro para ser reconocida.

Esta otredad múltiple que constituye al ser humano, instala una tensión inevitable con lo desconocido, con la diferencia, que lo coloca ante la tarea permanente de elaborar el vínculo con el propio cuerpo, con los otros y con el universo (Bas, 2009, p. 2).

Lo que menciona Bas⁴⁶ se asocia claramente a la idea de drama, aunque Correa (2020) se refiera al trabajo de los antónimos, lo cierto es que en la práctica no solo se trabaja con los antónimos. El concepto de la otredad es importante para entender la dinámica de las oposiciones desde la danza. Esa otredad puede introducir otros *haceres* que podrían tener su propia línea de acción, pero su desarrollo si se encuentra en relación a *la acción - objetivo*. En este caso la acción se maneja como “el lograr pasar de un estado a otro”. Ramírez también llega a esta conclusión:

Ese estado a priori que es lo otro, que en el caso de Correa lo menciono como lo opuesto es interesante porque ese otro estado previo implica un lugar en el que ya el cuerpo está y la acción sería la modificación del estado. El saber que antes de la acción ya hay un estado en el que el cuerpo se encuentra y ese estado no es reconocido hasta que la acción del cambio sucede, visto desde ahí la acción tiene un privilegio, un status. Tiene el status de permitirte ver lo anterior a ella. El mundo antes de la acción no es algo que muchos hablan, Ana lo trae a la discusión. El antes de la acción para que esa acción pueda ser (2020).

⁴⁶ Bas, M. (2009). Cuerpo y otredad en la danza. *Tramas* (32), pp. 13-30

Según esto la acción tiene como cualidad el acontecimiento, es el acontecimiento que nos permite percibir y validar un cambio específico. Aunque, lo otro no se pueda reconocer o nombrar claramente como sucede con la acción, por ejemplo, la imagen en el trabajo de Carbone (2020) nos puede hacer referencia a algo, pero no sabemos exactamente qué es hasta que suceda el acontecimiento y nos permita unir cabos. Es con el cambio que produce *la acción* que el momento a priori en el que el intérprete o la propuesta escénica se encontraba es reconocida. La acción tiene el valor de darle sentido a los momentos a través del movimiento y a su vez el movimiento toma sentido al contextualizarse en el momento.

La postura de la acción con su cualidad de objetivo funcional le permite al bailarín tener una intención más clara de sus movimientos y la acción. Vista desde la influencia teatral que tiene Mirella le permite darle esas otras capas de significados a los movimientos que por sí solos o si no tuviesen la acción quizás no los tendría o quizá en su perspectiva no estarían completos. La acción se utiliza como una herramienta para terminar de darle sentido a una serie de movimientos (Ramírez, comunicación personal, 9 de octubre del 2020).

Desde el momento que la acción tiene como una de sus premisas que el intérprete piense en un objetivo, se genera una capa más a parte de la capa externa que compone la corporalidad o el movimiento en la construcción de lo que el/la intérprete creará, cuando máscapas tenga lo creado, más significantes respaldarán esa creación y el/la intérprete tendrá una *intención*⁴⁷ más clara en su hacer. Sin embargo, Carbone no necesariamente toma el camino del objetivo para llegar a la construcción de una acción, sino que introduce la idea del gesto como detonante de la acción.

⁴⁷Puede usarse cualquiera de sus dos significados, puede tratarse como objetivo o como emoción.

Una cosa interesante de Mirella es que ella introduce la imagen como parte de los procesos creativos y en la imagen también menciona la acción como si la imagen fuera una especie de apoyo soporte para que la acción tenga sentido, me parece interesante como puede ubicar la acción en la imagen y creo que la imagen es lo que ella puede concebir a priori más que los objetivos de la acción, para Mirella la imagen es la que puede detonar la acción, los objetivos u otras consecuencias que pueda tener la imagen como emociones, sensaciones, estética y está interesante como la presencia de esta metáfora a lo Pina Bausch donde hay una imagen estética que es la que va a determinar las distintas acciones que se llevan a cabo a partir de esa imagen (Ramírez, 2020).

La imagen en la propuesta de Carbone está compuesta por gestos, la imagen es una composición estética a partir de estos gestos y Carbone los utiliza para llegar a una acción. La composición de la imagen con base a gestos determina que como parte de su estética se encuentra la expresión de las acciones que involucran pensamientos y emociones. Esto refuerza la idea que la acción sirve como capa para darle un sentido a las propuestas de movimiento del intérprete porque, aunque la imagen no se encuentre en movimientos hace referencia a algún tipo de acción o a las emociones o sentimientos que se pueden conectar a alguna acción.

La acción, en el caso de Mirella, no necesariamente es la única posibilidad en que el movimiento pueda existir. Ella habla de la poética, la poesía introduce verbos que pueden ser acciones pero que no necesariamente se relacionan narrativamente con una historia con una lógica aristotélica. La poesía introduce otras lógicas de sentido. La danza vista desde la perspectiva poética tiene esa posibilidad de introducir otras lógicas de sentido. Ahí las acciones pierden el piso o la plataforma que les da la estructura aristotélica o estructura

narrativa lineal porque es como si se atomizaran se dispersaran y no tuvieran esa cohesión lógica. Quizá eso es lo que le perturba a Roberto cuando menciona que no encuentra de qué manera las acciones se desarrollan, cuando observa que no se tiene una lógica de sentido que corresponda a esas acciones, para qué caes, para qué vas al piso, para qué te levantas (Ramírez, 2020).

Este punto es muy importante porque Carbone introduce su perspectiva de la danza en la discusión de la acción, como menciona Ramírez la poética le otorga otras lógicas de sentido a la creación. Esto quiere decir que la acción deja de lado su cualidad de ser concreta y se expande para obedecer a otro tipo de reglas. Se marca un punto de quiebre con la idea de la temporalidad con relación a un tiempo lineal, no se puede decir con exactitud qué tipos de temporalidades tiene la danza influenciada por la poética, pero se puede asegurar que esta temporalidad no responde necesariamente a la causalidad, es decir que las acciones no están coherentemente ordenadas en consecuencia de la acción previa. Es como la metáfora de la atomización de Ramírez, en las que las acciones se dispersan y pierden su cualidad de *haceres concretos*. Este aspecto poético es importante porque le da a la acción otro tipo de orden lógico, por lo tanto, otra experiencia al ser percibida, al ser creada bailada o percibida. Puede ser disruptivo para alguien que considera la acción como una cosa lineal y objetiva como lo fue conmigo cuando solo reconocía mi realidad desde el universo teatral.

Esto no quiere decir que las acciones hayan desaparecido o no existan, pero desde un pensamiento aristotélico o lineal puede no reconocerse la existencia de acciones debido a los factores mencionados como la creación de otra lógica de tiempo, otra lógica de orden u otra lógica de sentido a los principios fundamentales de la vida como nuestra relación con el espacio o con el otro. Ramírez señala lo siguiente:

En general creo que es claro que cuando alguien tiene una postura construida por su formación respecto a un término como la acción eso influye en su

percepción, es algo que pasa con Roberto cuando él no ve en la danza lo que él llamaría acción, mientras que otra gente como Mirella, Pachi e incluso Ana podrían observar en una pieza de danza. Ese es un punto importante, obviamente las formaciones de estos participantes están modificando su percepción respecto a lo que observan en un espectáculo escénico (2020).

Por lo que menciona Ramírez creo que es importante centrarnos en Valle Riestra puesto que ella es la que guarda menos relación con el hecho teatral y su experiencia práctica está más ligada a la danza. Además, es importante para entender el sentido de la poética en la danza, la cual ya había sido mencionado por Valery (1957) en el capítulo inicial.

Al recordar las consideraciones que señaló Valle Riestra sobre su definición de acción, observamos que esta se expande a todo lo que involucre un hacer, sea consciente o inconsciente. Además, Ramírez señala lo siguiente: “si se piensa la acción con el hacer, creo que el cuerpo todo el tiempo está haciendo y está siendo, sería una especie de acción prolongada y acción desde el cuerpo” (Comunicación personal, 9 de octubre del 2020). Estas dos ideas sobre la noción de acción en la danza se complementan porque significa que el concepto investigado al involucrar el hacer gana una cualidad, la de ser una cualidad innata, según esto la acción no puede ser cuestionada mientras tengamos un cuerpo y tengamos vida porque además de un hacer implica un ser y viceversa.

Si por el hecho de existir estamos haciendo, entonces el no movimiento es una acción, porque el no moverse implica una decisión, en especial si lo pensamos en un acto escénico. “El no moverse es un hacer, en escena se espera que se hagan cosas [...] El resistirme al movimiento es una acción” (Valle Riestra, comunicación personal, 7 de septiembre del 2020). Incluso, en esta mención, Valle Riestra le da una carga muy concreta a la acción del no movimiento, pero, naturalmente, no es la única explicación para el no movimiento, sino que esta puede ser una consecuencia de una acción previa o es una acción producto de un sentir

previo. Ramírez menciona lo siguiente sobre el no movimiento:

La pausa o el no movimiento eran, de alguna forma, para sostener y presentar al cuerpo nada más que como cuerpo que estaba siendo. Creo que, aunque no se estuviera creando formas de manera constante, esta no secuencialidad que también tiene la danza y que también forma parte de las secuencias dancísticas actuales ayuda a separar o entender cómo es que la acción se elonga, para mí la acción no se detiene, sino que es constante, aunque el movimiento se detenga la acción igual está transitando por el cuerpo porque el cuerpo está siendo (Comunicación personal, 9 de octubre del 2020).

Lo que Ramírez propone es que la acción no necesariamente es algo que hacemos, sino es algo que nos atraviesa, que en ningún momento va a dejar de estar presente. Pecando de dualistas podría mencionar que la acción siempre estará presente porque, así como no podemos escapar del cuerpo, tampoco podemos escaparnos de la mente; es un todo que se encuentra en constante intercambio de información. La acción no es solo un hacer sino es algo que nos atraviesa porque al momento de realizar una acción, esta acción va a continuar en sus consecuencias que no son de un solo tipo, no podemos tener siempre en consciencia cuales son las consecuencias de las acciones que realizamos, “desde la postura de la danza, por lo menos desde la postura de Pachi es que hay un elemento de incertidumbre que deja un espacio abierto al no saber hacia dónde te va a llevar la acción” (Ramírez, 2020). Al mencionar la incertidumbre se introduce la idea del no saber cómo parte de la acción, y todo lo que suceda durante el no saber es acción porque son decisiones que se van tomando en función de lo que nos atraviese en el instante.

Pachi incluye estas otras esferas de lo cognitivo que son la memoria, las sensaciones, y la imagen relacionada a la memoria que también son parte de la experiencia de la acción. Esto que es parte de la experiencia de la acción

siempre está en un campo incierto. Nunca se sabe que es lo que te va a provocar una acción en la danza como el ejemplo del *contact* en el que sabes que quieres tocar el hombro de la otra persona, pero no sabes hacia dónde te va a llevar eso en términos de sentires, en términos afectivos, en términos de percepción, de sensación o emoción. Ese espacio se queda más abierto y no está previamente calculado o conocido. Esa es una de las mayores diferencias con las otras posturas (Ramírez, 2020).

En relación a que las consecuencias de la acción no son de un solo tipo se suma que la consecuencia de la acción no es solo una, sino que la acción te atraviesa en todos sus aspectos, cuando estás en acción vives la simultaneidad la cual guarda relación con el acontecimiento, cuando suceden las cosas por lo general le damos el foco a la más significativa, mientras que los otros estímulos que nos atraviesan y permiten que lo más significativo tenga forma no son reconocidas y pasan desapercibidos, pero esto sucede por los propios mecanismos de defensa de nuestro cuerpo. No se puede describir el orden en que te pasan las cosas y el orden en el que estas accionando, este es un pensamiento mucho más rápido que el racional, es un pensamiento desde el cuerpo o como se lo llama en el teatro, una *acción inconsciente*. Esta *acción inconsciente* en realidad es muy consciente, todas son decisiones en pleno estado de conciencia solo que es desde la conciencia y la inteligencia del cuerpo.

La acción lo permea todo, necesariamente no es funcional y necesariamente no es voluntaria, ni consciente y son justo esos aspectos, lo abstracto, lo efímero, el sentir o el recuerdo, los que son importantes porque se creó un espacio abierto de los efectos de la acción en el cuerpo y que esos efectos también forman parte de esa acción (Ramírez, 2020).

Por lo tanto, la acción puede trascender nuestra lógica del tiempo, nuestra lógica de orden, y del espacio, porque es un acontecimiento simultáneo, inesperada y constante, hay un antes y un después de la acción que también es acción y a la vez como parte de esta simultaneidad no pueden cortar por completo su relación con una voluntad, un objetivo y una funcionalidad porque como afirma Ramírez, “los cuatro creadores de alguna u otra manera mencionan que la acción sí cumple un objetivo” (2020).



CONCLUSIONES

Durante esta investigación la noción de acción ha transitado y ha sido construida desde su aproximación semántica, desde la filosofía de la acción, el teatro, la performance, la danza y desde la experiencia práctica basada en cuatro creadores escénicos. Se puede decir mucho sobre la acción, se puede ser categórico al mencionar algunos aspectos que involucra o se puede ser relativo y general, pero lo cierto es que cada disciplina aporta sus propias particularidades provenientes del lenguaje forjado en sus respectivas prácticas, por lo tanto, se puede asegurar que la acción es un concepto que se transforma según la práctica que la toma prestada y no se puede definir de forma axiomática.

Sin embargo, si buscamos definir la acción con toda la información recopilada podríamos mencionar que la acción es concreta y a la vez no lo es, la acción es precisa, la acción es incierta, la acción es voluntaria, la acción tiene un objetivo, la acción necesariamente no tiene un objetivo, la acción es imagen, la acción es consciente, la acción es inconsciente, la acción es movimiento, el movimiento no necesariamente es acción, la acción es verbo, la acción es hacer, pero también se presenta como no hacer, la acción es ser, en la inacción hay acción, la acción es funcional, la acción necesariamente no es funcional, la acción tiene un tiempo específico, la acción es atemporal, la acción afecta, la acción es causal, la otredad le da forma a la acción, el cuerpo es acción, la acción solo existe cuando se ejecuta, la acción es acción antes y después de la ejecución, la acción es simultánea, la acción es perenne.

Aunque se observa que existen muchos puntos divergentes sobre el significado de la acción y lo que implica, los cuatro referentes artísticos con quienes se realizaron los encuentros, de alguna forma coinciden en que la acción se entiende en relación a un objetivo, una funcionalidad y una voluntad, la variante se encuentra en lo que implica cada uno de estos aspectos. Por ejemplo, los objetivos no necesariamente tienen que ser conscientes o venir de

un proceso sináptico cerebral, y cada uno pone los parámetros de lo que es funcional según su práctica.

La resignificación otorgada al concepto de la acción durante todo el desarrollo del documento es el resultado de trasladar el concepto investigado de una disciplina a otra, las disciplinas artísticas tienen una influencia directa en lo que se puede reflexionar en torno a un concepto determinado. La construcción del concepto y las implicancias de este son el resultado de su práctica artística y esto queda evidenciado al observar los distintos matices que tomó la acción al ser trasladada del pensamiento teatral al campo reflexivo dancístico.

Todo lo reflexionado desde la danza sobre el concepto de la acción debe ser tomado en cuenta por el campo teatral debido a que profundiza en aspectos como la temporalidad, la incertidumbre, el cuerpo, el movimiento, aspectos que han sido desarrollados en el transcurso de los tres capítulos. Además, porque estos aspectos amplían las posibilidades que se tienen para la creación. Desde mi experiencia actoral, pensar la acción desde el lugar en que la danza lo plantea otorga la posibilidad de darle autonomía al cuerpo, por lo menos conceptualmente, debido a como se mencionó constantemente *la acción teatral* está condicionada a *un hacer consciente* o a *un hacer* que en algún momento tiene que pasar por el pensamiento sináptico cerebral deliberado, en la que la posibilidad para la incertidumbre queda reducida a su mínima expresión.

Por ejemplo, tanto en las propuestas de Ángeles y Correa, la acción tiene una planeación mental. Ángeles insta a sus actores o actrices a realizar esta planeación mental al pensar la acción en función de un objetivo predeterminado y Correa además de pensar en un objetivo predeterminado también lo hace al pensar en el verbo o en el hacer opuesto al verbo que la va a llevar a desarrollar o a evidenciar una acción. Todo lo propuesto sobre la acción desde la danza debe ser probado y puesto en práctica en el campo teatral para comprobar si lo reflexionado tiene un verdadero impacto en la práctica artística. Por lo pronto, se puede

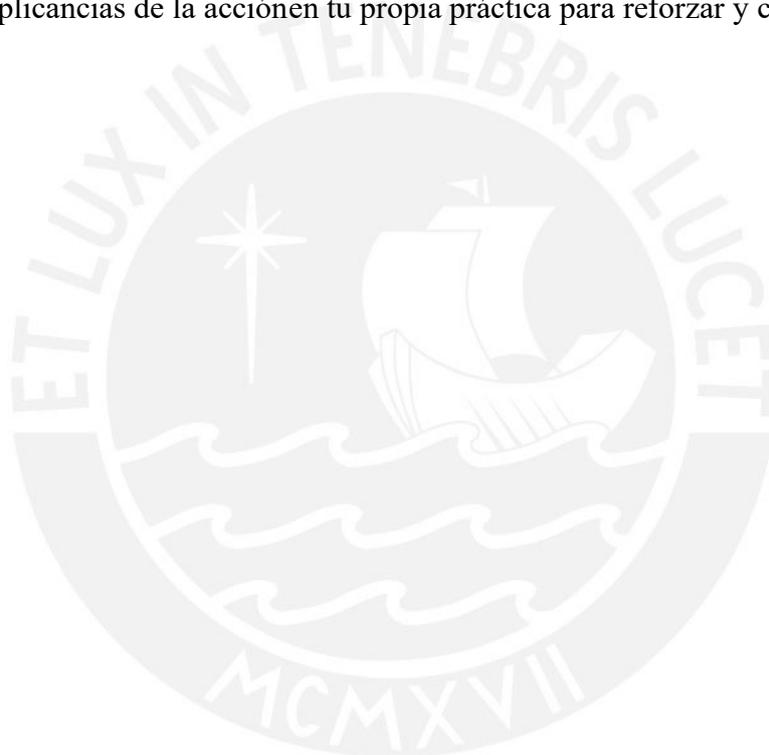
aseverar que la danza si le da un aporte epistemológico al concepto de *la acción teatral*, puesto que la acción ya no es solo un objetivo, una voluntad, o un verbo.

La reflexión generada desde la danza es un aporte en sí mismo para la danza, puesto que queda un registro concreto sobre los aspectos que involucra pensar en el concepto de *la acción*; además se debe tomar en cuenta lo mencionado por los distintos creadores en relación a la importancia de la acción como elemento para crear capas que le otorguen significado al movimiento, la acción cumple una función de llenar y crear una dimensión que ayude al intérprete a conectarse con lo que hace, el nivel de conciencia que genera la acción sobre el hacer es algo que puede ser tomado en cuenta por los bailarines así como lo hace Carbone.

Esta investigación genera muchas preguntas con relación a cómo debe ser considerada la acción en el teatro y la danza y en cuáles de los aspectos generados de las reflexiones del concepto de la acción son más oportunos para aplicarlos en la práctica de ambas disciplinas. Según lo expuesto, me atrevería a concluir que el estudio de este concepto abre muchas líneas de investigación al respecto. Las líneas de investigación que se abren pueden ser las siguientes: el estudio de la temporalidad de la acción, la creación de una metodología de la acción para la danza, la construcción de una metodología de la acción dancística para el teatro, el estudio de la poética de la acción, el estudio de la simultaneidad de la acción; entre otros.

Personalmente, me interesa la línea de investigación en que la acción puede generar la construcción de sus propias metodologías, porque en la investigación realizada se observa que la acción puede tener perspectivas muy disimiles según la disciplina que la piense, lo que supondría que trasladar el concepto de una disciplina a otra durante un proceso de formación podría ampliar el modo de creación de los intérpretes, pero esto supondría un error porque no se quiere volver actores a los bailarines. La construcción de una metodología en base a la acción no consiste solo en realizar un traslado de perspectivas, sino que exige el compromiso

de pensar esa noción en base a la disciplina en la que se trabajará. Por ejemplo, si se piensa en investigar “la acción para bailarines”, no se debe prescindir de lo que se investigó en referencia a la noción de acción que se tiene en la danza, porque se deben implementar las cualidades propias de esta práctica en la construcción técnica de “la acción para bailarines”. ¿Como generar una metodología de la acción para bailarines sin disrumpir con los ejes centrales de su práctica en el proceso de formación? La responsabilidad en la construcción de una metodología de la acción se encuentra en dar a entender las implicancias de la acción en tu propia práctica para reforzar y concientizar esos aspectos.



REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Alsina, C.M. (2017). *De Stanislavski a Brecht: las acciones físicas. Teoría y práctica de procedimientos actorales de construcción teatral*. Buenos aires/Los Ángeles: Argus-Artes y Humanidades.
- Baena, F. J. (2014). *Arte de acción en España. Análisis y tipologías (1991-2011)*. Granada: Universidad de Granada. Recuperado de <http://hdl.handle.net/10481/30352>
- Bauza, M. (2015). *La acción en el método de las acciones físicas de Stanislavski desde la perspectiva de las neurociencias*. (Tesis de maestría, Universidad Internacional de la Rioja. Logroño, España).
- Berthold, M. (1974). *Historia social del teatro*. Madrid: Ediciones Guadarrama. Eines, J. (2005). Hacer – actuar. *Artes, la revista*, 5 (10), pp. 18 – 34.
- Fábrega, J. (2007). La interpretación para bailarines. *Estudis escènics*, (32), pp. 314 - 339.
- Fábrega, J. (2019). *Interpretación en la danza. Fundamentos teóricos y cien ejercicios prácticos*. 1ª ed. Barcelona: Mahali ediciones.
- Féral, J. (2017). Por una poética de la performatividad: el teatro performativo. *Investigación teatral. Revista de artes escénicas y performatividad*, 7 (10-11), pp. 25-50.
- Fons, M. (2008). *Fundamentos científicos del proceso creativo del actor: perspectivas de estudio* (Tesis doctoral inédita, Universidad de las Islas Baleares, Mallorca, España).
- Grumann, S. A. (2008). Estética de la “danzalidad” o el giro corporal de la “teatralidad”. *Aisthesis. Revista chilena de investigaciones estéticas*, (49), pp. 50-70.

- Ivelic, R. (2017). El lenguaje de la danza. *Aisthesis. Revista chilena de investigaciones estéticas*, (43), pp. 27-33.
- Jiménez, S. (1990). *El evangelio de Stanislavski: según sus apóstoles, los apócrifos, la reforma, los falsos profetas y Judas Iscariote*. México, D.F.: Gaceta.
- Kosme, M. B. (2015). Ensayos sobre danza. *Kobie (Serie Bellas Artes) Bilbao*, (3), pp. 57-196.
- Meisner S., Longwell, D., & Pollack, S. (1987). *Sanford Meisner on acting*. New York: Vintage books.
- Merleau-Ponty, M. (1975). Fenomenología de la percepción. *Contrastes. Revista internacional de filosofía*, 9, pp. 185-212.
- Moliner, M. (2016). *Diccionario de uso del español*. 1ª ed. Madrid: Gredos.
- Reinoso, L. (2013). *Danza teatro: Rescatar el movimiento re significarlo y llevarlo a escena*. (Tesis de licenciatura, Facultad de Artes, Universidad de Cuenca. Cuenca, Ecuador). Recuperado de <http://dspace.ucuenca.edu.ec/handle/123456789/5273>
- Toporkov, V. O. (1998). *Stanislavski en los ensayos. Los últimos años*. Milán: Ubulibri.
- Valéry, P. (1957). *Teoría, poética y estética*. París: Éditions Gallimard.
- Von Wright, G. (1970). *Norma y acción. Una investigación lógica*. Madrid: Editorial Tecno.

ANEXOS

Anexo 1: Protocolo de Consentimiento Informado para participantes

Protocolo de Consentimiento de Roberto Ángeles

La presente investigación es conducida por Lorenzo André Pérez Flores, alumno del último ciclo de la Especialidad de Danza de la facultad de Artes Escénicas de la Universidad Católica del Perú, quien se encuentra elaborando su tesis de Licenciatura en Danza. La meta de este estudio es realizar un aporte epistemológico sobre el concepto de la acción a partir de las aproximaciones que tienen la danza contemporánea y el teatro en relación a este concepto. Usted ha sido seleccionado para participar en esta investigación. Si usted accede a participar en este estudio, se le pedirá responder preguntas y reflexionar en torno al concepto de la acción en un par de encuentros previamente planificados. Esto tomará aproximadamente 1 hora de su tiempo por encuentro y se realizará de forma sincrónica por la plataforma para conferencias *Zoom*. Lo conversado durante estas sesiones se grabará en audio y video, de modo que después el investigador pueda transcribir sus ideas.

La participación en este estudio es estrictamente voluntaria. La información que se recoja será confidencial y no se usará para ningún otro propósito fuera de los objetivos de esta investigación. Estas participaciones no se realizarán en un formato anónimo debido a que los encuentros serán parte fundamental de la metodología de la investigación. Las grabaciones podrían ser usadas como respaldo en la sustentación del proyecto. Una vez realizada la sustentación las grabaciones serán descartadas y eliminadas.

Si tiene alguna duda sobre este proyecto, puede hacer preguntas en cualquier momento durante su participación en él. Igualmente, puede retirarse del proyecto en cualquier momento sin que eso lo perjudique en ninguna forma. Si alguna de las preguntas durante los encuentros le parece incómodas, tiene usted el derecho de hacérselo saber al investigador o de no responderlas.

Desde ya se agradece su participación.

Acepto participar voluntariamente en esta investigación, conducida por Lorenzo André Pérez Flores. He sido informado de que la meta de este estudio es realizar un aporte epistemológico sobre el concepto de la acción a partir de las aproximaciones que tienen la danza contemporánea y el teatro en relación a este concepto.

Me han indicado que tendré que responder preguntas y reflexionar en torno al concepto de la acción en un par de encuentros previamente planificados, lo cual tomará aproximadamente 1 hora por encuentro y que se realizará de forma sincrónica por la plataforma para conferencias *Zoom*. También me han indicado que los encuentros serán grabados en audio y video.

Reconozco que la información que yo provea en el curso de esta investigación es estrictamente confidencial y no será usada para ningún otro propósito fuera de los de este estudio sin mi consentimiento. He sido informado de que puedo hacer preguntas sobre el proyecto en cualquier momento y que puedo retirarme del mismo cuando así lo decida, sin que esto repercuta en algún tipo de perjuicio para mi persona. De tener preguntas sobre mi participación en este estudio, puedo contactar a Lorenzo André Pérez Flores al correo lorenzoa.perezf@pucp.pe

Entiendo que una copia de este documento de consentimiento me será entregada, y que puedo pedir información sobre los resultados de este estudio cuando éste haya concluido. Para esto, puedo contactar a Lorenzo André Pérez Flores a su correo.

Roberto Ángeles

Profesor de Actuación, Director de Teatro, Dramaturgo

Egresado de la Escuela de Teatro de la Pontificia Universidad Católica del Perú

Ex director de la Escuela de Teatro de la Pontificia Universidad Católica del Perú Licenciado en Artes Escénicas por la Pontificia Universidad Católica del Perú

07 de noviembre de 2020

Protocolo de Consentimiento de María Paz Valle Riestra

La presente investigación es conducida por Lorenzo André Pérez Flores, alumno del último ciclo de la Especialidad de Danza de la facultad de Artes Escénicas de la Universidad Católica del Perú, quien se encuentra elaborando su tesis de Licenciatura en Danza. La meta de este estudio es realizar un aporte epistemológico sobre el concepto de la acción a partir de las aproximaciones que tienen la danza contemporánea y el teatro en relación a este concepto. Usted ha sido seleccionado para participar en esta investigación. Si usted accede a participar en este estudio, se le pedirá responder preguntas y reflexionar en torno al concepto de la acción en un par de encuentros previamente planificados. Esto tomará aproximadamente 1 hora de su tiempo por encuentro y se realizará de forma sincrónica por la plataforma para conferencias *Zoom*. Lo conversado durante estas sesiones se grabará en audio y video, de modo que después el investigador pueda transcribir sus ideas.

La participación en este estudio es estrictamente voluntaria. La información que se recoja será confidencial y no se usará para ningún otro propósito fuera de los objetivos de esta investigación. Estas participaciones no se realizarán en un formato anónimo debido a que los encuentros serán parte fundamental de la metodología de la investigación. Las grabaciones podrían ser usadas como respaldo en la sustentación del proyecto. Una vez realizada la sustentación las grabaciones serán descartadas y eliminadas.

Si tiene alguna duda sobre este proyecto, puede hacer preguntas en cualquier momento durante su participación en él. Igualmente, puede retirarse del proyecto en cualquier momento sin que eso lo perjudique en ninguna forma. Si alguna de las preguntas durante los encuentros le parece incómodas, tiene usted el derecho de hacérselo saber al investigador o de no responderlas.

Desde ya se agradece su participación.

Acepto participar voluntariamente en esta investigación, conducida por Lorenzo André Pérez Flores. He sido informado de que la meta de este estudio es realizar un aporte epistemológico sobre el concepto de la acción a partir de las aproximaciones que tienen la danza contemporánea y el teatro en relación a este concepto.

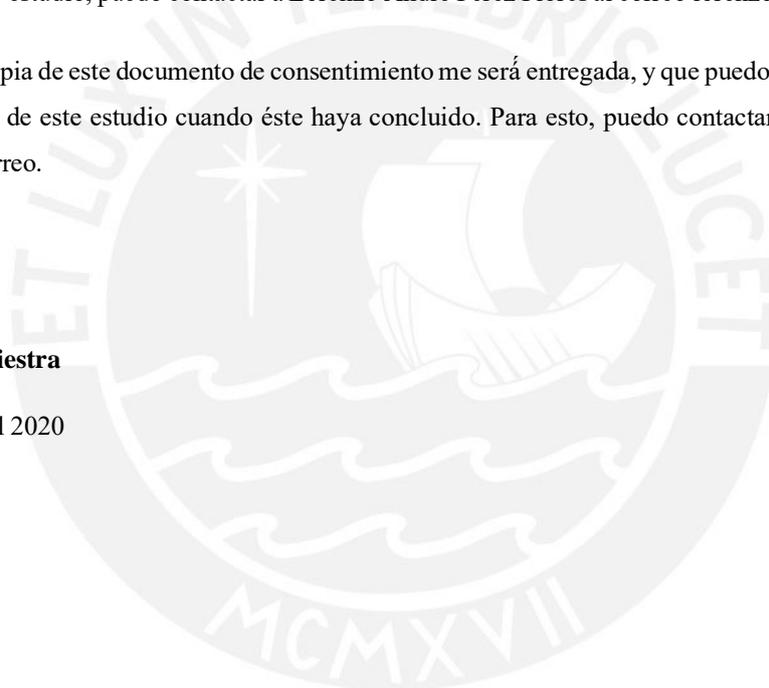
Me han indicado que tendré que responder preguntas y reflexionar en torno al concepto de la acción en un par de encuentros previamente planificados, lo cual tomará aproximadamente 1 hora por encuentro y que se realizará de forma sincrónica por la plataforma para conferencias *Zoom*. También me han indicado que los encuentros serán grabados en audio y video.

Reconozco que la información que yo provea en el curso de esta investigación es estrictamente confidencial y no será usada para ningún otro propósito fuera de los de este estudio sin mi consentimiento. He sido informado de que puedo hacer preguntas sobre el proyecto en cualquier momento y que puedo retirarme del mismo cuando así lo decida, sin que esto repercuta en algún tipo de perjuicio para mi persona. De tener preguntas sobre mi participación en este estudio, puedo contactar a Lorenzo André Pérez Flores al correo lorenzoa.perezf@pucp.pe

Entiendo que una copia de este documento de consentimiento me será entregada, y que puedo pedir información sobre los resultados de este estudio cuando éste haya concluido. Para esto, puedo contactar a Lorenzo André Pérez Flores a su correo.

María Paz Valle Riestra

09 de noviembre del 2020



Protocolo de Consentimiento de Mirella Carbone

La presente investigación es conducida por Lorenzo André Pérez Flores, alumno del último ciclo de la Especialidad de Danza de la facultad de Artes Escénicas de la Universidad Católica del Perú, quien se encuentra elaborando su tesis de Licenciatura en Danza. La meta de este estudio es realizar un aporte epistemológico sobre el concepto de la acción a partir de las aproximaciones que tienen la danza contemporánea y el teatro en relación a este concepto. Usted ha sido seleccionado para participar en esta investigación. Si usted accede a participar en este estudio, se le pedirá responder preguntas y reflexionar en torno al concepto de la acción en un par de encuentros previamente planificados. Esto tomará aproximadamente 1 hora de su tiempo por encuentro y se realizará de forma sincrónica por la plataforma para conferencias *Zoom*. Lo conversado durante estas sesiones se grabará en audio y video, de modo que después el investigador pueda transcribir sus ideas.

La participación en este estudio es estrictamente voluntaria. La información que se recoja será confidencial y no se usará para ningún otro propósito fuera de los objetivos de esta investigación. Estas participaciones no se realizarán en un formato anónimo debido a que los encuentros serán parte fundamental de la metodología de la investigación. Las grabaciones podrían ser usadas como respaldo en la sustentación del proyecto. Una vez realizada la sustentación las grabaciones serán descartadas y eliminadas.

Si tiene alguna duda sobre este proyecto, puede hacer preguntas en cualquier momento durante su participación en él. Igualmente, puede retirarse del proyecto en cualquier momento sin que eso lo perjudique en ninguna forma. Si alguna de las preguntas durante los encuentros le parece incómodas, tiene usted el derecho de hacérselo saber al investigador o de no responderlas.

Desde ya se agradece su participación.

Acepto participar voluntariamente en esta investigación, conducida por Lorenzo André Pérez Flores. He sido informado de que la meta de este estudio es realizar un aporte epistemológico sobre el concepto de la acción a partir de las aproximaciones que tienen la danza contemporánea y el teatro en relación a este concepto.

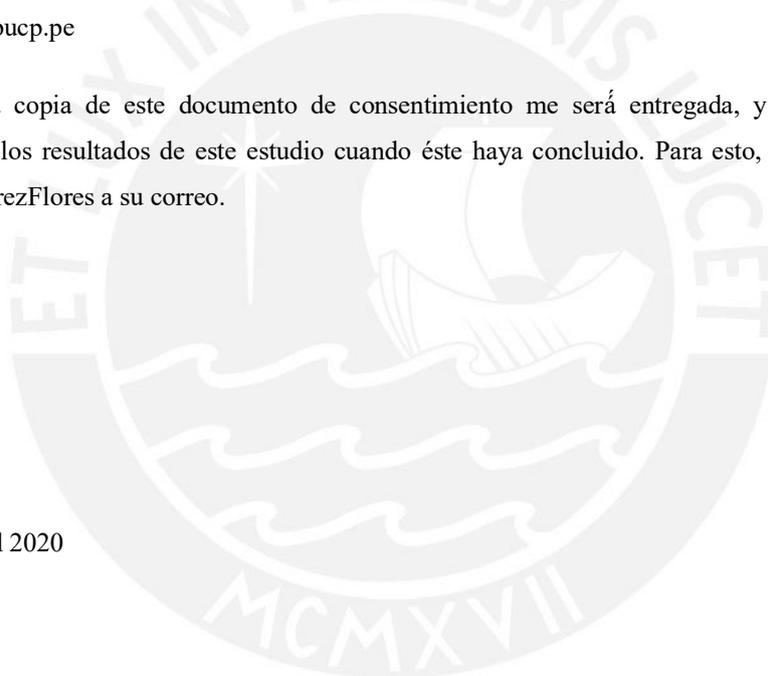
Me han indicado que tendré que responder preguntas y reflexionar en torno al concepto de la acción en un par de encuentros previamente planificados, lo cual tomará aproximadamente 1 hora por encuentro y que se realizará de forma sincrónica por la plataforma para conferencias *Zoom*. También me han indicado que los encuentros serán grabados en audio y video.

Reconozco que la información que yo provea en el curso de esta investigación es estrictamente confidencial y no será usada para ningún otro propósito fuera de los de este estudio sin mi consentimiento. He sido informado de que puedo hacer preguntas sobre el proyecto en cualquier momento y que puedo retirarme del mismo cuando así lo decida, sin que esto repercuta en algún tipo de perjuicio para mi persona. De tener preguntas sobre mi participación en este estudio, puedo contactar a Lorenzo André Pérez Flores al correo lorenzoa.perezf@pucp.pe

Entiendo que una copia de este documento de consentimiento me será entregada, y que puedo pedir información sobre los resultados de este estudio cuando éste haya concluido. Para esto, puedo contactar a Lorenzo André Pérez Flores a su correo.

Mirella Carbone

09 de noviembre del 2020



Protocolo de Consentimiento de Ana Correa

La presente investigación es conducida por Lorenzo André Pérez Flores, alumno del último ciclo de la Especialidad de Danza de la facultad de Artes Escénicas de la Universidad Católica del Perú, quien se encuentra elaborando su tesis de Licenciatura en Danza. La meta de este estudio es realizar un aporte epistemológico sobre el concepto de la acción a partir de las aproximaciones que tienen la danza contemporánea y el teatro en relación a este concepto. Usted ha sido seleccionado para participar en esta investigación. Si usted accede a participar en este estudio, se le pedirá responder preguntas y reflexionar en torno al concepto de la acción en un par de encuentros previamente planificados. Esto tomará aproximadamente 1 hora de su tiempo por encuentro y se realizará de forma sincrónica por la plataforma para conferencias *Zoom*. Lo conversado durante estas sesiones se grabará en audio y video, de modo que después el investigador pueda transcribir sus ideas.

La participación en este estudio es estrictamente voluntaria. La información que se recoja será confidencial y no se usará para ningún otro propósito fuera de los objetivos de esta investigación. Estas participaciones no se realizarán en un formato anónimo debido a que los encuentros serán parte fundamental de la metodología de la investigación. Las grabaciones podrían ser usadas como respaldo en la sustentación del proyecto. Una vez realizada la sustentación las grabaciones serán descartadas y eliminadas.

Si tiene alguna duda sobre este proyecto, puede hacer preguntas en cualquier momento durante su participación en él. Igualmente, puede retirarse del proyecto en cualquier momento sin que eso lo perjudique en ninguna forma. Si alguna de las preguntas durante los encuentros le parece incómodas, tiene usted el derecho de hacérselo saber al investigador o de no responderlas.

Desde ya se agradece su participación.

Acepto participar voluntariamente en esta investigación, conducida por Lorenzo André Pérez Flores. He sido informado de que la meta de este estudio es realizar un aporte epistemológico sobre el concepto de la acción a partir de las aproximaciones que tienen la danza contemporánea y el teatro en relación a este concepto.

Me han indicado que tendré que responder preguntas y reflexionar en torno al concepto de la acción en un par de encuentros previamente planificados, lo cual tomará aproximadamente 1 hora por encuentro y que se realizará de forma sincrónica por la plataforma para conferencias *Zoom*. También me han indicado que los encuentros serán grabados en audio y video.

Reconozco que la información que yo provea en el curso de esta investigación es estrictamente confidencial y no será usada para ningún otro propósito fuera de los de este estudio sin mi consentimiento. He sido informado de que puedo hacer preguntas sobre el proyecto en cualquier momento y que puedo retirarme del mismo cuando así lo decida, sin que esto repercuta en algún tipo de perjuicio para mi persona. De tener preguntas sobre mi participación en este estudio, puedo contactar a Lorenzo André Pérez Flores al correo lorenzoa.perezf@pucp.pe

Entiendo que una copia de este documento de consentimiento me será entregada, y que puedo pedir información sobre los resultados de este estudio cuando éste haya concluido. Para esto, puedo contactar a Lorenzo André Pérez Flores a su correo.

Ana Correa

09 de noviembre del 2020

