

Coreografía del terror. Abordajes compositivos y su influjo en la generación del miedo en el espectador parte 2

Cecilia Mariana Cavallero

Universidad Nacional de las Artes, Buenos Aires, Argentina

ce.cavallero@gmail.com

<https://orcid.org/0009-0006-5631-211X> 



e-ISSN: 3028-9718



Cecilia Mariana Cavallero, 2025.
Publicado por la Escuela Nacional Superior de Arte Dramático «Guillermo Ugarte Chamorro» (Lima, Perú). Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución 4.0 Internacional

Citar como: Cavallero, C. M. (2024). Coreografía del terror. Abordajes compositivos y su influjo en la generación del miedo en el espectador: Análisis. *Liminal: Revista De investigación En Artes escénicas*, 3. <https://doi.org/10.69746/liminal.a60>

Revisado por pares
Recibido: 06-03-2025
Aceptado: 10-06-2025

Resumen

Este artículo presenta la segunda parte de una investigación sobre la función dramática de la coreografía en el Teatro Musical, centrada en la capacidad del hecho escénico de generar la emoción del miedo en el espectador. Mientras que la primera parte abordó los fundamentos teóricos, las hipótesis iniciales y los procedimientos compositivos aplicados en la experimentación, esta segunda entrega se enfoca en el análisis cuantitativo de los resultados obtenidos a través de instrumentos aplicados al público, específicamente un estudio grafológico y el test de Lüscher. El objetivo es examinar con mayor precisión la relación de causa y efecto entre los procedimientos coreográficos y las respuestas emocionales de los espectadores, evaluando la eficacia de dos enfoques divergentes: uno inspirado en Pina Bausch y otro derivado del Judson Dance Theater. Los resultados confirman que la coreografía, entendida como un componente autónomo dentro del hecho escénico, posee un alto potencial para provocar reacciones emocionales específicas, siendo más eficaz el enfoque basado en Pina Bausch para la generación de sensaciones de miedo.

Palabras clave: Artes escénicas, coreografía, corpografía, emociones, espectador, Judson Dance Theater, miedo, Pina Bausch

Choreography of horror. Compositional approaches and their influence on generating fear in the spectator. Part 2

Abstract

This article presents the second part of a research project on the dramaturgical function of choreography in Musical Theatre, focusing on the capacity of the stage event to generate the emotion of fear in the spectator. While the first part addressed the theoretical foundations, initial hypotheses, and compositional procedures applied in the experimentation, this second part concentrates on the quantitative analysis of the results obtained through audience testing, specifically a graphological study and the Lüscher test. The aim is to examine more precisely the cause-and-effect relationship between choreographic procedures and the emotional responses of spectators, evaluating the effectiveness of two divergent approaches: one inspired by

Pina Bausch and the other derived from Judson Dance Theater. The results confirm that choreography, understood as an autonomous component within the stage event, has a strong potential to provoke specific emotional reactions, with the Bausch-inspired approach proving more effective in generating sensations of fear.

Keywords: Performing arts, choreography, corpography, emotions, spectator, Judson Dance Theater, fear, Pina Bausch

INTRODUCCIÓN (segunda parte)

La primera parte de este trabajo abordó el estudio exploratorio de la función dramática de la coreografía en el Teatro Musical (TM), con énfasis en la capacidad del hecho escénico de suscitar la emoción del miedo en el espectador. Allí se expusieron los fundamentos conceptuales, la hipótesis inicial y los marcos teóricos que orientaron la experimentación, así como las decisiones estéticas y compositivas que determinaron las puestas en escena. Las reflexiones derivadas de esa instancia señalaron la relevancia de la estructuración tradicional de la relación obra-espectador, la influencia de la temática dramática —particularmente la violencia de género— y la incidencia de factores individuales en la recepción, como la relación parental con la intérprete o la formación profesional en danza. Asimismo, se destacó la prevalencia de los procedimientos asociados a la llamada “tendencia Bausch” como más efectivos para potenciar la experiencia de miedo en el público.

A partir de esas conclusiones, la presente segunda parte se centra en el análisis de los resultados empíricos obtenidos mediante la aplicación de instrumentos de recolección de datos a los espectadores. El objetivo es profundizar en la dimensión cuantitativa de la investigación, examinando con mayor detalle las respuestas emocionales y sensoriales registradas, así como los patrones observados en las distintas versiones coreográficas presentadas. Para ello se procesan y discuten los datos estadísticos derivados de los tests aplicados, se contrastan tendencias y se señalan las correlaciones más significativas.

De este modo, la segunda parte complementa las reflexiones cualitativas iniciales con una base empírica que permite evaluar de manera más precisa la validez de la hipótesis planteada y abre nuevas preguntas para futuras líneas de investigación.

EL EXPERIMENTO COREOGRÁFICO

Una vez expuestos los principales procedimientos compositivos que configuran las tendencias aquí propuestas, y tras señalar por qué la tendencia Bausch parece la más adecuada, se da paso a la instancia práctica.

Condiciones generales de la experimentación

La experimentación partió de la concepción coreográfica según la función dramática que cumple en el Teatro Musical (TM). En este género, la danza posee la misma importancia compositiva que las demás disciplinas constitutivas (música, canto y actuación) en la construcción argumental de la obra y en su comunicación.

Sobre esta base, la experimentación consistió en la puesta en escena de dos versiones coreográficas de una misma situación dramática, cada una de ellas elaborada a partir de los procedimientos de las dos tendencias previamente analizadas. La diferencia entre ambas radica en la concepción del movimiento y en su motivación compositiva:

- a) En la primera versión, se construyó una coreografía inspirada en la perspectiva de Pina Bausch, enfatizando la expresividad intencional del movimiento, su origen en una fuente emocional y su inserción teatral.

b) En la segunda versión, se elaboró una coreografía a partir de la perspectiva del colectivo Judson Dance Theater, destacando la innovación escénica, la búsqueda de nuevos recursos y la exploración del medio mismo. Más que reproducir procedimientos contraculturales, esta tendencia se caracteriza por la ausencia de los rasgos propios de la “tendencia Bausch”, dado que muchos de los elementos originales de Judson hoy resultan obsoletos frente a la evolución y la hibridación de las artes escénicas contemporáneas.

En este sentido, la comparación tiende a evaluarse en términos de mayor o menor proximidad a la tendencia Bausch. Esta orientación sustenta la hipótesis central de la investigación: los procedimientos coreográficos pueden contribuir a generar miedo en el espectador, basándose exclusivamente en el movimiento y en la composición escénica.

Se plantea que, desde la concepción de movimiento propia de la tendencia Bausch —impulsada por un contenido emocional que se desea transmitir— es más factible alcanzar un movimiento genuino capaz de provocar dicha emoción en el espectador. Por tanto, se sostiene que la búsqueda de generar miedo se logra de manera más efectiva mediante la tendencia Bausch que mediante la Judson.

Ahora bien, esta producción de miedo requiere también del involucramiento empático del espectador, quien, aun sabiendo que no corre peligro real, debe sostener el “acuerdo implícito” que supone su disposición emocional frente a la obra. Con este fin, ambas versiones conservaron una modalidad tradicional de relación espectador-obra, evitando estrategias de teatro inmersivo que podrían dispersar las asociaciones psicológicas o dar al espectador un control excesivo sobre su grado de participación emocional.

Asimismo, se estableció un diálogo entre la literatura de terror y el hecho escénico coreográfico, con el objetivo de trasladar recursos de un soporte artístico a otro. Se recurrió particularmente a la obra de Mariana Enríquez, cuyas narraciones abordan miedos colectivos desde contextos cotidianos y sociales, generando imágenes intensas y perturbadoras.

La acción dramática escogida se inspiró en el cuento *Las cosas que perdimos en el fuego* (2016), cuyo argumento centra la atención en la violencia de género. La escena seleccionada para ambas versiones de la experimentación dramatiza un episodio de violencia doméstica entre un hombre y una mujer, culminando con el acto de prender fuego al cuerpo femenino. Esta elección buscó aprovechar tanto la potencia plástica y sensorial del relato como su pertinencia social. Para llevarla a cabo, se contó con la participación de un intérprete masculino y una intérprete femenina.

Respecto de la importancia de establecer un contexto escénico que, sin perder el foco en la generación emocional planteada en el presente trabajo, promueva la predisposición sensorial, la capacidad empática del espectador y una actitud activa que favorezca las asociaciones psicológicas, la evocación de recuerdos y la apertura imaginativa, se definieron tres condiciones invariables para la composición y presentación de ambas piezas coreográficas:

1. Ambas presentaciones de la experimentación se realizaron en horario nocturno, sin luz solar.
2. Se utilizó la pieza musical *Lucifer's Waltz*, incluida en el álbum *Theuntold* (2016) del compositor Greg Dombrowski, especialista en bandas sonoras cinematográficas y fundador del sello *Secession Studios*. La intención fue proporcionar una atmósfera auditiva intensa, mediante un desarrollo instrumental *in crescendo* que incitara un estado sensorial abrumador, de alerta y ansiedad.

3. Las presentaciones tuvieron lugar en locaciones subterráneas del Seminario Metropolitano de Buenos Aires, contiguas al templo parroquial Inmaculada Concepción (Villa Devoto, C.A.B.A.). Dichos espacios, de carácter lúgubre, oscuro y sombrío, pueden naturalmente suscitar sensaciones asociadas al miedo, a la exposición y a la vulnerabilidad frente a estímulos externos, aumentando así la predisposición a recrear imaginariamente escenarios perturbadores y angustiosos.

Tipos de mediciones

Para registrar las emociones y sensaciones generadas en los espectadores y llevar adelante una comparación entre las influencias de las dos versiones coreográficas, se decidió utilizar tres mediciones, aplicadas en el mismo momento en que se realizaron las presentaciones. La propuesta consistió en aplicar los métodos de medición a los espectadores antes y después de presenciar las coreografías (en un período breve de tiempo), de modo que pudieran registrarse las posibles alteraciones emocionales entre el resultado previo y el posterior, adjudicando dichas alteraciones a la experiencia del hecho escénico.

A. Test de Lüscher

El primer método empleado fue el Test de Lüscher, también denominado *Test de los colores*. Este fue ideado por el psicoterapeuta suizo Max Lüscher (1923–2017) y se basa en la elección, por parte del individuo evaluado, de ciertos colores en función de un orden de preferencia. Es una herramienta de gran utilidad para conocer el estado psicofísico y emocional de una persona y, mediante una correcta interpretación, permite advertir aspectos como el estilo de afrontamiento ante el estrés, así como características más permanentes o estables de la personalidad.

Si bien existe un formato más extenso y completo, se optó por la versión abreviada del test, que consiste en ordenar ocho colores —representados en ocho tarjetas— en una fila de izquierda a derecha, según la preferencia del evaluado en ese momento. La elección debe hacerse de forma espontánea y rápida, de manera que el orden manifestado no resulte de asociaciones conscientes, connotaciones premeditadas o construcciones estéticas. La aplicación del test requiere dos rondas de elección: una vez dispuestas las tarjetas en la mesa según el orden de preferencia, el evaluador las recoge, las mezcla y las vuelve a proponer para repetir el procedimiento.

A lo largo del tiempo, se ha estudiado la influencia de los colores en el ser humano, confiriéndoles distintos significados más allá de su apariencia. Los colores inciden fisiológica y psicológicamente en el individuo y pueden generar sensaciones de gran relevancia. Cada vibración cromática, según el color, es percibida de manera diferente por el organismo, que la reconoce y la procesa con efectos estimulantes o depresores, despertando estados de ánimo activos o pasivos. El Test de Lüscher se fundamenta en un extenso estudio sobre estas propiedades —es decir, sobre la significación de los colores— y establece un sistema de interpretación que considera tanto estas significaciones como la ubicación de los colores dentro de la secuencia ordenada por preferencia. Asimismo, se toman en cuenta las asociaciones posibles entre colores, cuando dos de ellos son elegidos de manera contigua, independientemente de la posición que ocupen en la secuencia.

Como se anticipó, este test contempla ocho colores que tienen una estructura constante, definida con un “significado objetivo” que permanece igual para todas las personas, independientemente de sus gustos individuales. Para facilitar su aplicación, cada color tiene un número asignado. Los llamados colores básicos o primarios psicológicos —azul, verde, rojo y amarillo (1, 2, 3, 4)— tienen especial relevancia porque representan necesidades psicológicas fundamentales: satisfacción y afecto, autoafirmación, acción y éxito, y previsión y aspiración. Los otros cuatro, los colores auxiliares —violeta, marrón, negro y gris (5, 6, 7, 0)— configuran una categoría distinta: dos de ellos se consideran acromáticos (el negro, como negación de los colores, y el gris, como neutralidad precisa), mientras que el violeta (mezcla de azul y rojo) y el marrón (mezcla de rojo, anaranjado y negro) se caracterizan como colores oscuros y relativamente carentes de vitalidad.

En consecuencia, si un sujeto evaluado se encontrara equilibrado, libre de conflictos y represiones, debería ubicar en los primeros lugares de preferencia a los colores básicos. Por el contrario, si en los primeros cuatro lugares aparecen colores auxiliares, ello podría interpretarse como un indicador de una actitud negativa hacia la vida.

Por otro lado, en el Test existen las denominadas funciones o actitudes (indicadas con los signos +, X, -, =) que hacen referencia a la actividad subjetiva hacia el color por parte del individuo evaluado y que dependen de la posición en la fila en la que se sitúe cada color. Cada zona representa diferentes características:

- Primer lugar: el color que más gusta (preferencia), indicado con el signo + (más), representa una *dirección hacia*. El sujeto demuestra así su método esencial, su *modus operandi*, los medios con los que se dirige hacia sus objetivos o que adopta para alcanzarlos.
- Segundo lugar: también señalado generalmente con el signo + (más), representa el objetivo actual, aquello que el sujeto quiere conseguir. Sin embargo, esta posición puede indicarse también con X (multiplicación), dependiendo de ciertas asociaciones de color y de sus ubicaciones dentro de la secuencia elegida. En ese caso, lo que se representa es que el *modus operandi* y los objetivos son iguales, es decir, que los medios adoptados se han convertido en un fin en sí mismos.
- Tercer y cuarto lugares: señalados generalmente con el signo X (multiplicación), indican el *estado actual de las cosas*, la situación en la que la persona siente que se encuentra o el modo en que las circunstancias le exigen actuar.
- Quinto y sexto lugares: señalados con el signo = (igual). Que el sujeto ubique determinados colores en estas posiciones significa que sus cualidades no son rechazadas ni especialmente apropiadas para el estado actual de las cosas. Estas cualidades se mantienen en suspenso por considerarse inapropiadas en ese momento, pero se dejan “en reserva” para ser aprovechadas si las circunstancias cambian.
- Séptimo y octavo lugares: indicados con el signo - (menos), representan el rechazo, el *apartarse de*. Los colores rechazados manifiestan una necesidad particular que, por alguna razón, debe ser inhibida, ya que actuar de otro modo resultaría desventajoso para la situación presente.

Finalmente, se consideran también los denominados focos de tensión. Según esta teoría, hacen referencia a los casos en que los colores básicos —es decir, aquellos que representan necesidades psicológicas fundamentales— se encuentran ubicados detrás de la cuarta posición. Si se rechaza uno de estos colores, significa que esa necesidad básica permanece insatisfecha porque las circunstancias son desfavorables. Esto indica la presencia de una deficiencia orgánica o psicológica, tanto más grave cuanto más atrás en la fila se sitúe el color básico. Un foco de tensión da lugar a un sentimiento de carencia que provoca ansiedad, por lo que este rechazo de un color básico señala la existencia de un foco de trastornos psíquicos o funcionales cargado de ansiedad.

B. Análisis grafológico

El segundo método utilizado para llevar adelante la medición de emociones y sensaciones generadas en los espectadores fue el análisis grafológico. La grafología, estudiada en el ámbito de la psicología por diversos profesionales calificados, es una disciplina pseudocientífica que busca determinar, a través de la escritura manuscrita de un individuo (también de dibujos o garabatos), características generales de su personalidad, naturaleza psicológica y emocional, tipo de inteligencia y aptitudes comunicacionales, así como particularidades fisiológicas, entre otros aspectos.

Las variables de estas características permiten generar conclusiones estables, fundamentadas en leyes establecidas a partir de la sistematización de resultados obtenidos empíricamente a lo largo del desarrollo y avance de esta metodología. En la actualidad, puede formar parte de investigaciones y evaluaciones aplicadas

en distintos ámbitos. La afirmación primaria de la disciplina sostiene que parte del ego de cada individuo permanece activo en su desenvolvimiento manuscrito, en diferentes niveles, según factores contextuales y costumbres implicadas.

Respecto a la obtención de material para ser analizado grafológicamente, se decidió entregar a cada espectador, tanto en la primera presentación coreográfica como en la segunda, un formulario de inscripción y de indagación —previo y posterior, respectivamente, a la asistencia a los hechos escénicos—. A partir de estos formularios, se examinaron rasgos de los manuscritos con el fin de determinar algunas características de los estados psicológicos y fisiológicos de los espectadores en la situación inicial y final, y comparar, asimismo, modificaciones o alteraciones registradas.

C. Expresiones verbales de los espectadores (inteligencia intrapersonal)

El último método de medición empleado en la experimentación estuvo ligado al contenido de los formularios mencionados. Además de aportar material para el análisis grafológico, el formulario entregado tras la visualización de las coreografías incluía consignas evaluativas simples: “sensación / emoción actual”, “ ” y “comentarios”.

A partir de las respuestas y considerando como criterio la inteligencia intrapersonal de cada espectador —esto es, la capacidad de reconocer sus propias emociones y sentimientos y de expresarlos verbalmente—, fue posible identificar estados emocionales y psicofísicos, así como impactos producidos por diversos factores escénicos. Estas devoluciones, mediadas por el intelecto pero elaboradas en un lapso inmediato respecto de la presentación, permitieron profundizar en lo que generaron ambas versiones coreográficas y, a la vez, cotejar sus resultados.

Tanto el Test de Lüscher como el análisis grafológico estuvieron a cargo de la grafoanalista Marcela Benhaim, quien recibió su título en 1999, otorgado por el *Instituto de Investigaciones y Estudios Grafológicos*. Cabe señalar que el objetivo de estos métodos no fue elaborar una evaluación exhaustiva de las personalidades de los espectadores, sino detectar información específica, acorde y pertinente al propósito de la experimentación práctica desarrollada en esta tesina.

Descripciones y observaciones a partir del proceso compositivo

En ambos casos, el proceso comenzó con el diagrama espacial de la posición del intérprete varón y el ingreso de la mujer, en función de la trama: una “espera” por parte de él y un “regreso al hogar” por parte de ella.

Si bien los personajes atravesaban las mismas emociones en las dos versiones, en el primer caso (J) se atendió a las posibilidades formales: cómo caminaba ella, cómo se quitaba los zapatos, cómo dejaba la cartera, cómo se paraba, cómo se acercaba a él, cómo lo tocaba. De modo paralelo, se exploraron las dinámicas de movimiento de él: cómo se levantaba, cuánto tardaba, con qué velocidad la miraba, cómo caminaba hacia el sillón, etc.

En el segundo caso (B), la posición de “espera” del varón se situó directamente en el sillón, atendiendo a la disposición más orgánica del intérprete en función de esa actitud. Desde allí y desde el ingreso de ella al espacio, se trabajó en una búsqueda personal de evocación de actitudes y emociones para cada fragmento de la trama, según lo que se proponía coreográficamente. Para ello, se dispuso una serie de preguntas y tiempos de indagación orientados a recordar e imaginar.

Se atendió además a la observación minuciosa y registro de las “primeras veces”, en que el cuerpo, con fidelidad a lo espontáneo, respondía a las exploraciones (incluida la microgestualidad con mayor veracidad). Así, se trabajó en el cuerpo del varón: cómo se sentaba, la posición de la pelvis, el apoyo en el sillón, la orientación del torso, los brazos, los ademanes durante la espera (tocarse la cabeza, tronarse el cuello, etc.), cómo rechazaba el contacto de ella, cómo se dirigía hacia donde estaba, cómo la increpaba. El mismo procedimiento se aplicó a la intérprete: cómo miraba el espacio al entrar, cuándo lo miraba a él y cuándo no, cómo modificaba la postura al registrar tensión, con qué velocidad y rigidez dejaba sus pertenencias, cómo se acercaba y luego lo evadía, etc.

Registros escritos y audiovisuales sirvieron para identificar esta estructura de movimientos percibida como “más veraz” y para replicarla, encontrando la forma de evocarla en cada nueva ocasión.

Estas perspectivas distintas se sostuvieron como guías permanentes en ambas composiciones: en el manejo de objetos, los tipos de agarre, los desplazamientos, la interacción con la escenografía, los momentos de partenaire, etc. En ambos casos, se materializó la atención hacia dos enfoques:

- (J) la exploración de las múltiples posibilidades del médium y de los vínculos entre los cuerpos y el entorno.
- (B) la veracidad del movimiento en función de la trama y la realidad corporal en escena.

A partir de ello, se evidenciaron diferencias entre ambas tendencias en ejemplos específicos:

Ejemplos comparativos

• Repetición del movimiento:

- *Judson*: la reiteración del desplazamiento de derecha a izquierda, donde el varón toma por el cuello a la mujer, surgió de la indagación en las variaciones posibles: contrapesos, tipos de agarre, calidad y velocidad del movimiento según piernas extendidas o flexionadas.
- *Bausch*: la repetición de la secuencia en que la mujer, sentada en la silla, es sacudida por el cabello y cae al suelo, se abordó desde la repetición performática: cada pasada acumulaba experiencia, variando velocidad, amplitud, tensión muscular, intensificando el dramatismo.

• Uso de silla y mesa:

- *Judson*: el trabajo surgió de una imagen escénica preestablecida, explorando diversas formas de agarre y apoyo que modificaban la carga y la dinámica del movimiento.
- *Bausch*: la exploración se planteó como acción vinculada a un momento violento de la trama, priorizando la energía real en los movimientos dentro de parámetros de seguridad, evitando la simulación.

• Momento de “quemar a la mujer”:

- *Judson*: se priorizó la manipulación del objeto (guirnalda de luces), explorando su maleabilidad y la disposición del cuerpo de ella en el sillón.
- *Bausch*: se empleó un bidón con agua, representando líquido inflamable, para intensificar la veracidad de las reacciones corporales.

Observaciones del proceso compositivo

- Se evidenció una doble direccionalidad (*de adentro hacia afuera / de afuera hacia adentro*) en la construcción de secuencias: partir de pautas espaciales e imágenes concretas o de la indagación personal de los intérpretes. En Bausch fue más visible la segunda, al priorizar lo veraz del cuerpo.
- Se observó una inclinación hacia imágenes visuales preestablecidas, que en Judson funcionaban como disparadores sujetos a constante cuestionamiento, mientras que en Bausch se cumplían como pautas, colmadas desde la veracidad corporal.
- Se reflexionó sobre la relación forma/contenido: Judson se orientó más a la forma (incorporando bagaje técnico de los intérpretes), mientras que Bausch se centró más en el contenido (la veracidad de la emoción y el gesto).
- La decisión de realizar primero Judson y luego Bausch buscó consolidar una dinámica de “compañía”, apoyada en la confianza y experiencia previa compartida entre intérpretes.

- La música funcionó como un parámetro más exigente en Bausch, generando debates sobre cómo conciliar exactitud temporal y veracidad performática.
- El cansancio operó como medidor de lo real: intensificaba la emocionalidad y autenticidad de los movimientos, aunque a la vez planteaba dificultades al replicar esas condiciones en escena.
- En Judson predominó el bagaje técnico personal (ej. influencias del hip hop y break dance en el varón), mientras que en Bausch se igualaron las búsquedas desde la corporalidad humana más allá de estilos.
- El miedo a lastimar o lastimarse fue más perceptible en Bausch, donde se exploraba más cerca del riesgo, aunque siempre con parámetros de seguridad racionalmente reafirmados.
- Se reconoció el riesgo de no poder reproducir en escena la energía acumulada en ensayos prolongados, como ocurrió en un momento puntual de la versión Bausch, donde la intención del intérprete prevaleció sobre la violencia estructurada.
- El cuento de Mariana Enriquez, referente dramático del proyecto, fue retomado solo en la segunda versión, con una lectura grupal orientada a estimular la imaginación sensorial y emocional de los intérpretes.

Exposición de las respuestas

a) Registros a partir del Test de Lüscher

Cantidad total de espectadores coincidentes de ambas versiones: 16

Cantidad de espectadores VERSIÓN JUDSON (muestra 1): 18

Cantidad de espectadores VERSIÓN BAUSCH (muestra 2): 23

FOCOS DE TENSION O DE ANSIEDAD

Versión Judson, de la totalidad de espectadores: INICIALES: 42 FINALES: 64

IMPLICA QUE AUMENTÓ EN UN 52 POR CIENTO.

9 personas de 18 aumentaron el número de focos de ansiedad. (50 por ciento)

7 personas de 18 no modificaron el número de focos de ansiedad. (38,88 por ciento)

2 personas de 18 disminuyeron el número de focos de ansiedad. (11,11 por ciento)

Versión Bausch, de la totalidad de espectadores: INICIALES: 52 FINALES: 91

IMPLICÓ UN AUMENTO DEL 78,8 POR CIENTO.

13 personas de 23 aumentaron el número de focos de ansiedad. (56,52 por ciento)

8 personas de 23 no modificaron el número de focos de ansiedad. (34,78 por ciento)

2 personas de 23 disminuyeron el número de focos de ansiedad. (8,69 por ciento)

COMPARACIÓN DE LA ALTERACIÓN DE FOCOS DE ANSIEDAD DESPUÉS DE VER LAS COREOGRAFÍAS ENTRE LA PRIMERA Y LA SEGUNDA VERSIÓN

Ej: un espectador X, en la primera versión, aumentó sus focos de ansiedad después de ver la coreografía, pasando de 2 a 5. En la segunda versión, aumentó sus focos de ansiedad de 2 a 3; por lo tanto, teniendo en cuenta que pasó de aumentar 3 focos a aumentar 1, se puede indicar que la alteración disminuyó. Se debe tener en cuenta que, en la segunda versión, los espectadores pierden algo del “factor sorpresa” muy presente en la primera experiencia.

De los 16 espectadores que vieron las dos versiones:

* 5 espectadores no modificaron su cantidad de focos de ansiedad alterados (los identificados con los números 1; 4; 9; 14; 15);

* 5 espectadores aumentaron la cantidad de focos de ansiedad alterados (5, 6, 7, 10, 11).

* 6 espectadores disminuyeron la cantidad de focos de ansiedad alterados (2, 3, 8, 12, 13, 16).

De los espectadores que vieron sólo la primera versión:

* 1 espectador mantuvo la misma cantidad de focos de ansiedad antes y después de ver la coreografía (17)

* 1 espectador aumentó la cantidad de focos de ansiedad después de ver la coreografía (18)

De los espectadores que vieron sólo la segunda versión:

* 2 espectadores mantuvieron la misma cantidad de focos de ansiedad antes y después de ver la coreografía (20, 25)

* 5 espectadores aumentaron la cantidad de focos de ansiedad después de ver la coreografía (19, 21, 22, 23, 24).

Esto último indica que, de los 23 espectadores de la segunda versión coreográfica, los 2 espectadores que mostraron disminución en la cantidad de focos de ansiedad luego de haber visto la coreografía fueron también espectadores en la primera versión. Los que participaron del experimento por primera vez en la segunda versión, mostraron sólo aumento o igualdad de focos de ansiedad.

De aquellos 2 espectadores que disminuyeron los focos de ansiedad en la segunda versión, en la primera, 1 también mostró disminución y 1 mantuvo igual cantidad (tampoco habían aumentado).

COMPARACIÓN DE LOS RESULTADOS DE LAS FUNCIONES (MÁS; POR; IGUAL; MENOS; MÁS MENOS) ENTRE LA PRIMERA Y LA SEGUNDA VERSIÓN (de los 16 espectadores que vieron ambas versiones)

La comparación está basada en porcentajes obtenidos a partir de la cantidad de pares (agrupaciones) elegidos por los espectadores, extraídos por función (+; x; =; -; +-) en cada perspectiva coreográfica. La cantidad de pares por función puede variar según la asociación de colores: si en las dos elecciones de preferencia de cada espectador dos colores permanecen juntos, aunque varíen sus posiciones dentro de las filas entre la primera elección y la segunda, se amplía la posibilidad de lecturas y análisis. De este modo, pueden existir, en algunos casos, más pares de una función que de otra o acentuarse la importancia individual de un determinado color en una posición, presentándose solo en lugar de acompañado de otro color (un solo número expresado en la ‘función’, en lugar de los números).

Para expresar la comparación, por lo tanto, se toma en cuenta la cantidad total de pares por función de cada versión y cuáles son los más elegidos. Se expresarán aquí, de los pares más elegidos en cada versión coreográfica, aquellos que se encuentran presentes en ambas versiones, con sus correspondientes porcentajes. En los casos en que se encuentre sólo un par compartido, se expresará también, a modo de comparación, los primeros puestos de pares según la elección total.

FUNCIÓN MÁS (+): OBJETIVOS DESEADOS O CONDUCTA DICTADA POR
LOS OBJETIVOS DESEADOS

(Quiere ser o tener 'n'; Debe ser o debe tener 'n')

PARES TOTALES: versión Judson: 23 versión Bausch: 26

(+3) Es una persona con una actividad intensa, vital y animada que se deleita en la acción. Ésta se dirige a conseguir éxitos y conquistas; existe en él un gran deseo de vivir la vida lo más intensamente posible.

JUDSON: 13,04 por ciento

BAUSCH: 7,69 por ciento

(+7+6) Se plantea objetivos idealistas e ilusorios. Se ha decepcionado amargamente y se vuelve de espaldas a la vida con una tediosa desazón de sí. Quiere olvidarse de todo y recuperarse en una situación cómoda y sin problemas.

JUDSON: 8,69 por ciento

BAUSCH: 19,23 por ciento

FUNCIÓN POR (X): LA SITUACIÓN PRESENTE O CONDUCTA ADECUADA
PARA LA SITUACIÓN PRESENTE

(Está siendo 'n'; Se siente en situación 'n'; La conducta 'n' es la más adecuada)

PARES TOTALES: versión Judson: 32 versión Bausch: 31

(x0x2) La situación es difícil y el sujeto está tratando de lograr sus objetivos contra toda resistencia. Encuentra necesario ocultar sus intenciones como una precaución complementaria para desarticular la oposición.

JUDSON: 6,25 por ciento

BAUSCH: 6,45 por ciento

Los primeros puestos elegidos fueron:

JUDSON:

(x7x3 - x3x7) Se siente obstaculizado en sus deseos e impedido de obtener todo lo que considera fundamental. 9,37 por ciento

(x1x6) Evita esfuerzos excesivos: necesita enraizarse en la seguridad y apacibilidad de la amistad. (x6x1) Evita esfuerzos excesivos; necesita enraizarse en la seguridad y apacibilidad de la amistad. Puede encontrarse mal físicamente, necesitando que se lo trate con gentileza y consideración. (AUNADOS POR SIMILITUD) 9,37 por ciento

BAUSCH:

(x5x2 - x2x5) Lucha para mejorar su imagen a los ojos de los demás y así conseguir que éstos acepten y estén de acuerdo con sus necesidades y deseos. 16,12 por ciento

16,12 por ciento

(x3x0) Impulsivo e irritable. Sus deseos y acciones concomitantes son muy altos, pero se concede poca importancia a las consecuencias. Esto lleva a tensión y conflicto o al resultado de ellos. 9,67 por ciento

FUNCIÓN IGUAL (=): CARACTERÍSTICAS COARTADAS O CONDUCTA
INADECUADA PARA LA SITUACIÓN PRESENTE

*(La conducta 'n' es inadecuada en el momento actual;
'N' está en reserva o bajo control restrictivo)*

PARES TOTALES: versión Judson: 35 versión Bausch: 38

(=2) La situación le impide establecerse según su conveniencia, pero cree que debe sacar el mejor provecho posible de todas las cosas tal como se le presentan.

JUDSON: 5,71 por ciento

BAUSCH: 7,89 por ciento

(=2=0) Es muy cuidadoso de evitar conflictos abiertos debido a su inadmisibile falta de confianza; cree que debe sacar el mejor provecho posible de todas las cosas tales como se le presentan.

JUDSON: 5,71 por ciento

BAUSCH: 7,89 por ciento

(=3=0) Está preocupado con los obstáculos que enfrenta y sin humor para todo tipo de actividad o petición que se le solicite. Necesita paz, tranquilidad y evitar todo lo que pueda procurarle mayores problemas. (=0=3) Se siente indiferente, cercado y ansioso; considera que las circunstancias le están forzando a refrenar sus deseos. Quiere evitar un conflicto abierto con los demás y tener paz y tranquilidad. (AUNADOS POR SIMILITUD)

JUDSON: 5,71 por ciento

BAUSCH: 7,89 por ciento

Los primeros puestos elegidos fueron:

JUDSON:

(=5=6 - =6=5) Es egocéntrico y, por lo tanto, fácilmente se siente ofendido. Es capaz de lograr satisfacción física en la actividad sexual, pero tiende a ser frío sentimentalmente. 11,42 por ciento

(=2=3) Se siente desgraciado por la resistencia que encuentra siempre que trata de hacer valer sus derechos. Está indignado y resentido por culpa de estas contrariedades, pero cede con apatía y hace las adaptaciones necesarias para sentirse en paz y tranquilidad. 5,71 por ciento

BAUSCH:

(=2=4 - =4=2) Juzga que soporta una carga de problemas que es bastante superior a lo que en justicia le corresponde. Sin embargo, permanece firme en sus objetivos y trata de superar sus dificultades comportándose de un modo flexible y acomodaticio. 10,52 por ciento

(=2) La situación le impide establecerse según su conveniencia, pero cree que debe sacar el mejor provecho posible de todas las cosas tales como se le presentan. 7,89 por ciento

FUNCIÓN MENOS (-): CARACTERÍSTICAS RECHAZADAS O SUPRIMIDAS O
CARACTERÍSTICAS SATURADAS DE ANSIEDAD

(No quiere ser o tener 'n'; Se siente incapaz de ser o tener 'n')

PARES TOTALES: versión Judson: 22 versión Bausch: 21

(-1-6 /-6-1) INTERPRETACIÓN FISIOLÓGICA: la insatisfacción sentimental y la falta de aprecio lo han llevado a una gran tensión y a un autocontrol excesivo.

INTERPRETACIÓN PSICOLÓGICA: juzga que debe recibir colaboración antes de que pueda mejorarse la situación presente. La falta de comprensión y aprecio lo hacen sentir que no existe ninguna ligazón afectiva

real, y la insatisfacción da lugar a una susceptible sensibilidad; quiere sentirse más seguro y más tranquilo. Le gustaría romper unas ataduras que ahora considera depresivas y restablecer su propia individualidad. Su autocontrol de los sentidos le impide darse con facilidad, pero el aislamiento resultante lo apremia a entregarse y buscar la unión con alguien. Esto lo perturba puesto que considera tales instintos como una debilidad que se debe superar: cree que sólo puede afirmar su propia individualidad con un permanente autocontrol y que solo así puede mantenerse firme por encima de sus dificultades presentes. Resumen: insatisfacción sentimental originada por falta de aprecio y autocontrol desproporcionado.

JUDSON: 13,63 por ciento

BAUSCH: 19,04 por ciento

(-7-6) INTERPRETACIÓN FISIOLÓGICA: tensiones que resultan de restricciones o limitaciones molestas. INTERPRETACIÓN PSICOLÓGICA: resiste cualquier forma de presión que provenga de los demás e insiste en su independencia como persona. Quiere determinarse sin interferencias, sacar él mismo conclusiones y tomar sus propias decisiones. Detesta la uniformidad y la mediocridad.

Al desear ser considerado como alguien que expresa sus opiniones con autoridad, encuentra difícil reconocer que se ha equivocado y, a la vez, en algunas ocasiones es reluctante a aceptar o comprender los puntos de vista de otro. Resumen: exigencias de independencia y perfeccionismo.

JUDSON: 13,63 por ciento

BAUSCH: 14,28 por ciento

(-4) INTERPRETACIÓN FISIOLÓGICA: existen tensiones, como resultado de frustraciones, que lo han llevado a un estado de agitación. INTERPRETACIÓN PSICOLÓGICA: esperanzas irrealizadas le han llevado a un estado de incertidumbre y aprehensión. Necesita sentirse seguro y evitar cualquier otra decepción; teme ser preterido o perder posición y prestigio. Duda de que las cosas le vayan mejor en adelante y esta actitud negativa lo lleva a exigir demasiado; rechaza comprometerse en algo razonable. Resumen: pesimismo agitado; temeroso de perder prestigio.

JUDSON: 9,09 por ciento

BAUSCH: 9,52 por ciento

FUNCIÓN MÁS MENOS (+-): EL PROBLEMA ACTUAL
O CONDUCTA QUE RESULTA DE LA TENSIÓN
PARES TOTALES: versión Judson: 32 versión Bausch: 32

(+1-6) Quiere ser apreciado y respetado; esto lo busca mediante una relación íntima y apacible de estima mutua.

JUDSON: 15,62 por ciento

BAUSCH: 18,75 por ciento

*EN AMBOS CASOS, FUE EL 1er PUESTO

Los segundos y terceros puestos fueron:

JUDSON:

(+3-7) Lucha contra restricciones y limitaciones; insiste en desarrollarse libremente como resultado de sus propios esfuerzos. 15,62 por ciento

(+3-6) Se deleita en la acción; quiere ser respetado y apreciado por sus realizaciones personales. 12,5 por ciento

BAUSCH:

(+7-3) Su vitalidad agotada ha producido intolerancia hacia cualquier nueva estimulación o demanda sobre sus recursos. Este sentimiento de impotencia lo somete a agitación y grave angustia.

Reacciona considerando que ha sido convertido en víctima e insiste con indignación, resentimiento y actitud desafiadora que le permitan seguir su propio camino. 12,5 por ciento (+7-4) La decepción y el temor ante la posibilidad de que resulte inútil plantearse nuevos objetivos lo han llevado a un estado de ansiedad, a un vacío y a un autodesprecio no admitido. Su rechazo de aceptar todo esto lo lleva a adoptar actitudes obstinadas y desafiadoras. 9,37 por ciento

b) Registro de la consigna “comentarios”

De los 16 espectadores que presenciaron las dos versiones, 8 emitieron los dos comentarios con mayor referencia a elementos escénicos, a la interpretación de los ejecutantes o a una devolución más ‘mental’ de la experiencia artística.

Por ej: “Me gustó el efecto del ‘fuego’”, “Me gustaron las metáforas y los recursos para representarlas”, “Buena idea de generar el clima con la oscuridad y terminarlo igual” y “Muy buena actuación de los bailarines. Bien elegida la música”.

Cinco de ellos, emitieron los dos comentarios poniendo mayor relevancia a la emoción y sensaciones personales generadas a partir de las coreografías.

Por ej: “Sentí necesidad de ayudar a la actriz”, “Me generó mucha impotencia no poder ayudar a alguien que atraviesa una situación así”, “Dan ganas de golpear al golpeador asesino” y “Fue muy real. Lo sentí como a una amiga cercana”.

Uno de ellos puso mayor énfasis en lo emocional en la versión Judson y mayor énfasis en criterios escénicos en la versión Bausch.

Otro de ellos, inversamente, puso mayor énfasis emocional en la versión Bausch y más atención a los elementos escénicos en la versión Judson.

Uno de ellos comentó los elementos escénicos en la versión Judson y no completó nada en la versión Bausch. Por lo tanto, 13 espectadores no mostraron modificaciones en sus modos de expresar comentarios respecto de las coreografías.

De los 18 espectadores presentes en la versión Judson, 11 pusieron mayor atención a las cuestiones escénicas y 7, mayor atención a lo que se generó emocionalmente.

De los 23 espectadores presentes en la versión Bausch, 11 dieron mayor relevancia a los factores escénicos, 10 mayor relevancia a lo emocional y 2 espectadores no emitieron comentarios.

c) Registro de lo expuesto en las consignas “sensación/emoción actual” y “palabras sueltas”

* Se expresa primeramente el recuento respecto de los 16 espectadores que observaron ambas versiones.

* Debe tenerse en cuenta que hubo espectadores que se expusieron verbalmente más que otros.

Palabras referidas al miedo

JUDSON 11: miedo (8), susto (2), temor (1)

BAUSCH 11: miedo (9), temor (1), horror (1)

Palabras referidas al enojo

JUDSON 5: bronca (2), enojo (3)

BAUSCH 13: bronca (8), ira (2), ganas de matar al agresor (1), enojo (1), odio (1)

Palabras referidas a la impotencia

JUDSON 5: impotencia (3), ganas de frenar (1), ayuda (1)

BAUSCH 10: impotencia (9), ayuda (1)

Palabras referidas a la angustia

JUDSON 7: dolor (3), tristeza (2), grito ahogado (1), angustia (1)

BAUSCH 11: angustia (4), dolor (2), tristeza (2), llanto (1), alma perdida (1), corazón estrujado (1)

Palabras referidas a estados psicofísicos propios de una situación con estímulos de peligro

JUDSON 10: asombro (1), tensión (2), estar pendiente (1), impacto (2), exaltado (1), piel de pollo (1), inseguridad (1), desconcierto (1)

BAUSCH 6: inseguridad (1), piel de gallina (1), desamparo (1), estupefacción (1), desesperación (2)

Palabras referidas a la temática

JUDSON 22: violencia (11), dominación (2), sangre (1), golpe (1), muerte (1), agresivo (1), resistencia (1), tironeo (1), fuego (1), mujer (1), poder (1)

BAUSCH 22: violencia (8), riña (1), fuego (3), asesinato (1), muerte (1), agresividad / agresivo (2), obsesión (1), control (1), lucha (1), defensa (1), debilidad (1), abuso (1)

Palabras referidas al reconocimiento de la temática como algo real, actual

JUDSON 17: femicidio (1), preocupación (1), cotidianeidad (1), masculino dominante (1), “porque pasa todos los días y no deja de pasar” (1), género (1), injusticia (3), machismo (3), realidad (1), actualidad (1), impunidad (1), silencio (2)

BAUSCH 12: cárcel (1), injusticia (3), actualidad (1), “entendiendo a esta situación como muy real” (1), concientización (1), género (1), preocupación (1), machismo (2), cobardía (1)

Palabras referidas al contexto escénico o elementos escénicos

JUDSON 8: intriga (1), oscuridad (2), baile (2), ruidos (1), estruendos (1), desorientación (1)

BAUSCH 1: Cíclico

Palabras referidas al rechazo

JUDSON 6: Indignación (1), repugnancia (2), rechazo (1), disgusto (1), fealdad (1)

BAUSCH 0

Palabras referidas a la afectación emocional

JUDSON 7: pensativa (1), emocionada/emoción (2), empatía (1), intensidad (1), conmoción / conmoción emocional (2)

BAUSCH 3: intensidad (1), fuerte (1), extremo (1)

TOTALIDAD DE PALABRAS JUDSON: 98

TOTALIDAD DE PALABRAS BAUSCH: 89

*

Los dos espectadores que vieron sólo la primera versión (perspectiva Judson), sumaron:

- solidaridad, empoderamiento, femicidio, realidad, indiferencia (realidad) 5
- alerta (estado psicofísico) 1
- violencia, agresión (temática) 2
- impotencia 1
- tristeza 1
- bronca 1

Totalidad de las palabras registradas de los 18 espectadores de la versión judson: 109

*

Los siete espectadores que vieron sólo la segunda versión (perspectiva Bausch), sumaron:

- angustia (3), triste / tristeza (3), dolor (2) 8
- ira 1

- impotencia (2) 2
- indignación 1
- injusticia (2), realidad actual, cotidiano, machismo, psicópatas, relaciones enfermizas, mentiras (realidad) 9
- violencia (2), abuso (2), víctima, crueldad (temática) 6
- compasión, conmovida/conmoción (2), empatía, impresión, fuerte, increíble (afectación emocional) 7
- desesperación, indefensión, sorprendida (2) (estado psicofísico) 4
- oscuro (contexto escénico) 1

Totalidad de las palabras registradas de los 23 espectadores de la versión bausch: 128

*

Comparación de ambas versiones según la cantidad de palabras utilizadas por cada referencia (expresado por porcentajes, según la totalidad de palabras de cada versión)

Ref. al miedo: J 10,09 - B 8,59

Ref. al enojo: J 5,50 - B 10,93

Ref. a la impotencia: J 5,50 - B 9,37

Ref. a la temática: J 22,01 - B 21,87

Ref. al reconocimiento de la temática como algo real, actual: J 20,18 - B 16,40

Ref. a estados psicofísicos - estímulos de peligro: J 10,09 B 7,81

Ref. a la angustia: J 7,33 - B 14,84

Ref. al contexto escénico o elementos escénicos: J 7,33 - B 1,56

Ref. a la afectación emocional: J 6,42 - B 7,81

Ref. al rechazo: J 5,50 - B 0,78

CANTIDAD DE ESPECTADORES POR VERSIÓN QUE EXPRESARON LOS DISTINTOS CRITERIOS (sensaciones-emociones/apreciaciones de la escena)

* Palabras referidas al miedo

Presentes en 8 espectadores de la versión Judson

Presentes en 9 espectadores de la versión Bausch

* Palabras referidas a la impotencia

Presentes en 4 espectadores de la versión Judson

Presentes en 8 espectadores de la versión Bausch

* Palabras referidas a estados psicofísicos propios de situaciones con estímulos de peligro:

Presentes en 6 espectadores de la versión Judson

Presentes en 6 espectadores de la versión Bausch

* Palabras referidas al enojo:

Presentes en 5 espectadores de la versión Judson

Presentes en 8 espectadores de la versión Bausch

* Palabras referidas a la angustia:

Presentes en 6 espectadores de la versión Judson

Presentes en 5 espectadores de la versión Bausch

* Palabras referidas al contexto escénico o elementos escénicos

Presentes en 5 espectadores de la versión Judson

Presentes en 1 espectador de la versión Bausch

* Palabras referidas al reconocimiento de la temática como algo real, actual

Presentes en 8 espectadores de la versión Judson

Presentes en 6 espectadores de la versión Bausch

* Palabras referidas a la temática

Presentes en 13 espectadores de la versión Judson

Presentes en 12 espectadores de la versión Bausch

* Palabras referidas al rechazo

Presentes en 5 espectadores de la versión Judson

En ningún espectador de la versión Bausch

* Palabras referidas a la afectación emocional general

Presentes en 4 espectadores de la versión Judson

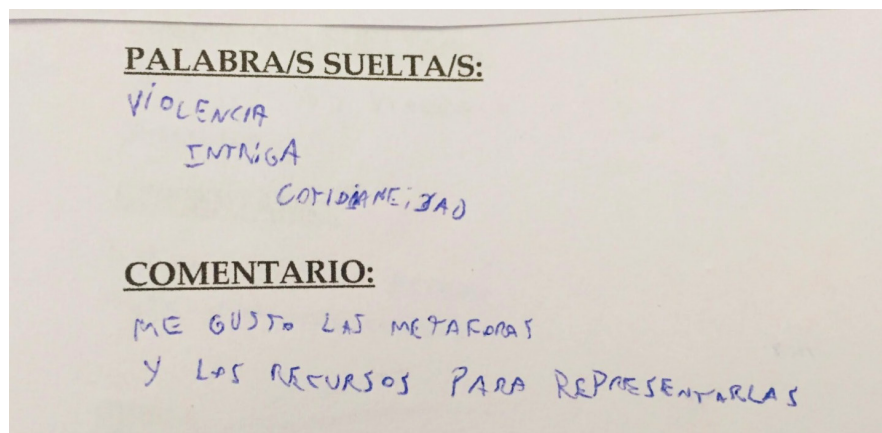
Presentes en 2 espectadores de la versión Bausch

d) Registro del análisis grafológico aplicado en los manuscritos de los espectadores

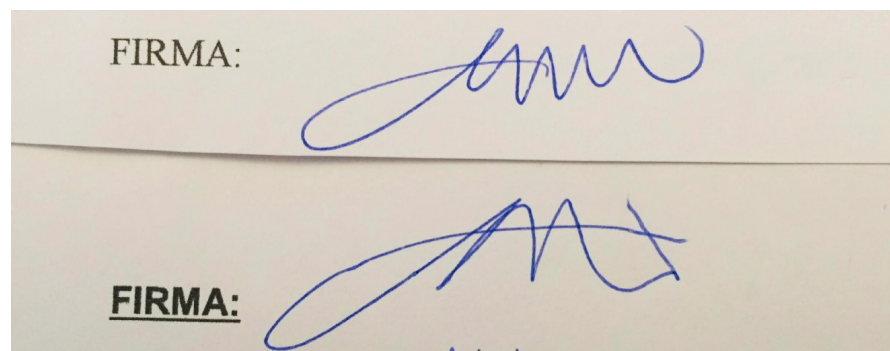
El análisis grafológico se abordó a partir de criterios específicos que se relacionan con la apreciación de rasgos como el temor, la ansiedad, la angustia, el sufrimiento, la inseguridad, la búsqueda de protección, presencia de irritabilidad o alta emotividad, sensación de sofocación, preocupación, pesimismo, abatimiento, adopción de actitud alerta, necesidad de mayor apoyo, entre otros.

Se registró la aparición de estos rasgos en los manuscritos de los 16 espectadores que vieron las dos versiones coreográficas, a partir de lo cual se llevó a cabo la medición correspondiente. Los criterios implicados tenían en cuenta: mayor espacio en blanco entre palabras y dentro de las palabras mismas, incremento del margen derecho, descenso o sinuosidad en la línea de escritura, rasgos del trazo como temblor, tremor, torsión, desigualdad o presión; mayor carga o acumulación de tinta, inclinación hacia la izquierda, angulosidad, utilización de letra cursiva o imprenta, incremento o modificación de las rúbricas en las firmas y aclaraciones. En el registro de cada espectador se presentaron los rasgos que se manifestaron de forma contundente y que implicaron una diferencia significativa en la comparación entre una versión y otra.

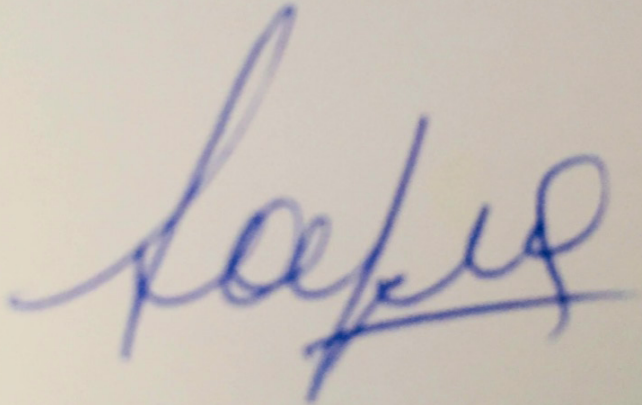
Ejemplo de descenso de la línea de escritura

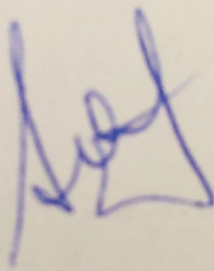


Ejemplo de modificación de firma 1

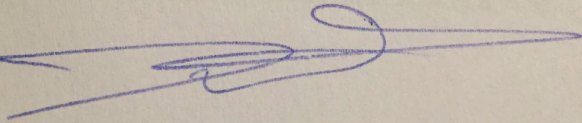


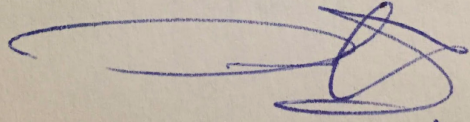
Ejemplo de modificación de firma 2



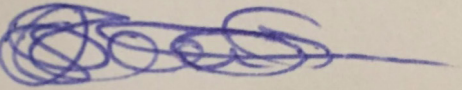
FIRMA: 

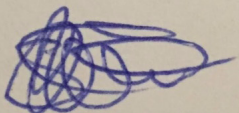
Ejemplo de modificación de firma 3

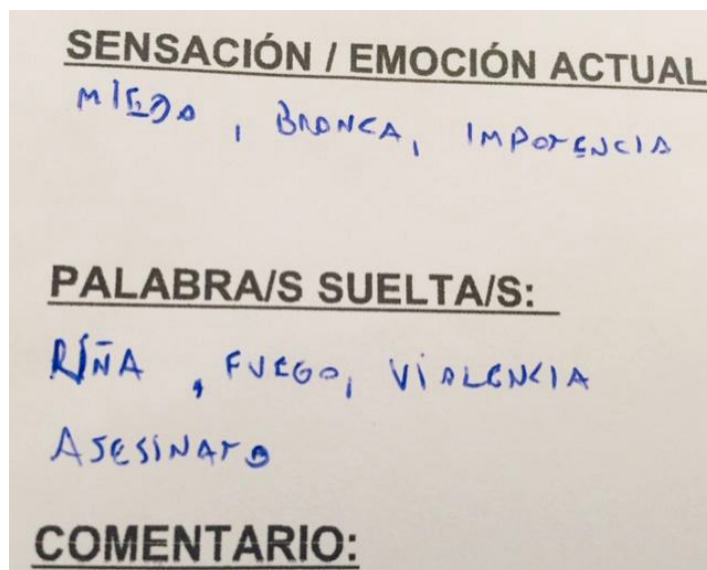
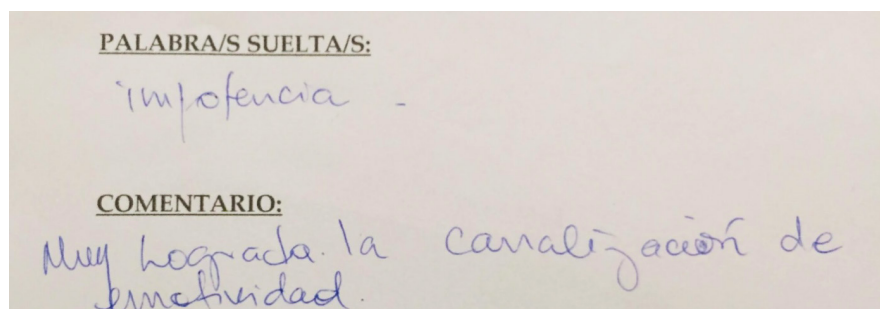
FIRMA: 

FIRMA: 

Ejemplo de modificación de firma 4

FIRMA: 

FIRMA: 

Ejemplo de espacio entre palabras 1*Ejemplo de espacio entre palabras 2*

Espectador N° 1 presenta:

- Mayor separación entre las palabras, en las dos versiones
- Descenso de la línea de escritura en versión Judson
- Más desigualdad en el trazo en versión Judson
- Mayor espacio en blanco dentro de las palabras en versión Judson
- Más elementos de rúbrica en la firma de versión Bausch

Espectador N° 2 presenta:

- Mayor descenso de la línea de escritura en versión Judson
- Mayor separación entre las palabras en versión Bausch
- Más carga de tinta en el trazo en versión Judson
- Mayor espacio en blanco dentro de las palabras en Bausch
- Más rúbricas, más presión y más tendencia hacia la izquierda en la firma de versión Bausch

Espectador N° 3 presenta:

- Más desigualdad en el trazo en versión Judson
- Más carga de tinta en versión Judson
- Mayor separación entre las palabras en las dos versiones, más acentuada en versión Bausch
- Mayor espacio en blanco dentro de las palabras en versión Bausch
- No hay diferencias significativas en las firmas

Espectador N° 4 presenta:

- Mayor descenso de la línea de escritura en versión Bausch
- Mayor espacio en blanco dentro de las palabras en versión Judson
- Mayor separación entre palabras en versión Bausch
- Trazo más desigual y anguloso en versión Bausch
- Mayor rúbrica en la firma, más “encerrada”, más envuelta en sí misma en versión Bausch.

Espectador N° 5 presenta:

- Mayor temblor en el trazo en versión Bausch
- Más carga de tinta en versión Bausch
- Descenso en la línea de escritura en las dos versiones
- Firma más temblorosa y angulosa en versión Bausch
- Mayor espacio en blanco dentro de las palabras en versión Bausch
- Mayor separación entre palabras en versión Bausch

Espectador N° 6 presenta:

- Mayor temblor en el trazo en versión Bausch
- Mayor separación entre palabras en versión Bausch
- Mayor descenso de la línea de escritura en versión Judson
- Más rúbrica en la firma de versión Bausch; más encerrada en sí misma, más angulosa

Espectador N° 7 presenta:

- Mayor separación entre palabras en versión Judson
- Mayor espacio en blanco dentro de las palabras en versión Judson
- Rúbrica más grande en firma de versión Bausch; pero más “tirada” hacia la izquierda en versión Judson

Espectador N° 8 presenta:

- Mayor temblor en el trazo en versión Bausch
- Palabras tachadas en versión Bausch
- La línea de escritura y el trazo más sinuoso en versión Bausch

- Mayor separación entre palabras en versión Bausch

Espectador N° 9 presenta:

- Mayor separación entre palabras en versión Judson
- La línea de escritura tiende a ser fluctuante en las dos versiones, no hay diferencias significativas
- Firma con trazo más tembloroso en versión Judson
- Letra con más carga de tinta en versión Bausch

Espectador N° 10 presenta:

- Mayor temblor en el trazo en versión Judson
- Mayor separación entre las palabras en versión Judson
- Mayor espacio en blanco dentro de las palabras en versión Judson
- Firma con más rúbrica, más encerrada en versión Bausch

Espectador N° 11 presenta:

- Mayor temblor en el trazo en versión Bausch
- Más carga de tinta en versión Bausch
- Mayor descenso de la línea de escritura en versión Bausch
- Firma con mayor rúbrica; más encerrada en sí misma en versión Bausch.

Espectador N° 12 presenta:

- Letra con más carga de tinta en versión Bausch
- Firma con más rúbrica, más encerrada y más angulosa en versión Bausch

Espectador N° 13 presenta:

- Firma más encerrada, con mayor rúbrica en versión Bausch
- Mayor temblor en el trazo en versión Bausch
- Mayor separación entre palabras en versión Bausch

Espectador N° 14 presenta:

- Mayor temblor en el trazo en versión Judson
- Mayor espacio en blanco dentro de las palabras en versión Judson
- Mayor carga de tinta en versión Judson
- Firma con más rúbrica en versión Bausch

Espectador N° 15 presenta:

- Descenso de la línea de escritura en las dos versiones
- Palabras tachadas en versión Bausch
- Más carga de tinta en versión Bausch

- Mayor temblor en el trazo en versión Bausch
- Más rúbrica en la firma de versión Bausch; más encerrada en sí misma.

Espectador N° 16 presenta:

- Inestabilidad de la línea de escritura en las dos versiones
- Ampliación del margen derecho en versión Bausch
- Letras con más carga en versión Bausch
- No hay diferencias significativas en las firmas

*Separación entre palabras:

Versión Judson: 4 - Versión Bausch: 8

Espacio en blanco dentro de las palabras:

Versión Judson: 5 - Versión Bausch: 3

Descenso/sinuosidad/ irregularidad en la línea de escritura:

Versión Judson: 7 - Versión Bausch: 7

Desigualdad del trazo:

Versión Judson: 2 - Versión Bausch: 1

Temblor en el trazo:

Versión Judson: 2 - Versión Bausch: 6

Carga de tinta/mayor presión en el trazo:

Versión Judson: 3 - Versión Bausch: 6

Tachaduras/correcciones en el trazo:

Versión Judson: - Versión Bausch: 2

Aumento del margen derecho:

Versión Judson: - Versión Bausch: 1

Firmas con aumento de rúbricas/trazo anguloso, tembloroso,
retraído hacia la izq. / más 'encerradas':

Versión Judson: 2 - Versión Bausch: 12

Otras características significativas registradas en el análisis grafológico:

- En el manuscrito del espectador N° 1, en la versión Bausch, se registró que los puntos de las letras 'i' eran pequeños círculos. Esto puede indicar el hecho de 'dar vuelta sobre una preocupación'; 'no poder salir del conflicto' o la sensación de 'atrapado' y 'sofocado'.
- El espectador N° 5 y el espectador N° 7 presentan, en la versión Judson, toda la escritura en imprenta y en la versión Bausch, en cursiva. La escritura en cursiva indica que el sujeto se siente más 'desarmado', más 'abierto', poniendo o encontrando menos barreras para no demostrar lo que siente.
- El espectador N° 7 presenta, en la versión Judson, una firma retraída o tendiente hacia la izquierda pero, en la versión Bausch, una firma con mayor cantidad de rúbricas. La tendencia hacia la izquierda indica la adopción de una actitud 'vigilante', 'alerta', un refugio de autoprotección, la puesta de una barrera.

El aumento de rúbrica en la firma indica mayor complicación en la situación, la necesidad de 'robustecer' la personalidad, de encontrar mayor 'apoyo' para enfrentar situaciones.

Observaciones derivadas de las respuestas y los resultados

Con el fin de exponer correctamente las siguientes mediciones, no debe dejarse de lado nunca el hecho de que, aun con medidas tomadas para favorecer el *factor sorpresa* o actualizar elementos para promover una posible *nueva intriga* en los espectadores reincidentes, la situación inicial de la experimentación artística generada en los espectadores durante la primera presentación coreográfica no podría nunca volver a entablarse en la segunda presentación, debido a las condiciones y objetivos de dicha experimentación. Por lo tanto, sin quitar validez a los resultados obtenidos y sus correlativas comparaciones, se recomienda no perder de vista este asunto significativo, como compensación de la imposibilidad de establecer una igualdad de condiciones en ambas versiones coreográficas.

Focos de ansiedad

En lo que respecta a los focos de ansiedad, se puede concluir que existe un mayor aumento de éstos en la comunidad de espectadores de la versión Bausch (segunda) después de ver el hecho escénico, en comparación con el aumento de la versión Judson (primera). Esto implica, entonces, que fueron rechazados más colores básicos después de la segunda coreografía, indicando en ella un mayor registro de necesidades básicas insatisfechas causadas por circunstancias consideradas desfavorables. Por lo tanto, se vio aumentado en la segunda versión, a partir del recuento general de focos de ansiedad, el sentimiento de carencia que lleva a la ansiedad.

En la comparación *uno a uno*, respecto de los 16 espectadores que estuvieron en ambas versiones, teniendo en cuenta la alteración en focos de ansiedad que tuvieron entre la situación previa y posterior de ambos momentos escénicos, no se observa gran diferencia entre los que aumentaron y los que disminuyeron: 5 espectadores no modificaron los focos alterados, 5 espectadores aumentaron y 6 espectadores disminuyeron. Se toma en cuenta aquí también el hecho de que en la segunda versión, de los 7 espectadores que participaban por primera vez del experimento, ninguno presentó una disminución de focos de ansiedad; 2 mantuvieron la misma cantidad y 5 la aumentaron.

Comparación de los resultados de las funciones (*más; por; igual; menos; más menos*)

En la función más, que indica los objetivos deseados o conducta dictada por los objetivos deseados, hubo dos pares que se presentaron en ambas versiones: el +3 y el par +7+6.

El primero habla de una *persona con una actividad intensa, vital y animada que se deleita en la acción y desea vivir la vida lo más intensamente posible*.

El análisis de esto puede estar sujeto a la intriga y lo novedoso de la situación, a la voluntad de ser parte de una experiencia artística y de participar activamente del proyecto. Este par representa el 13,04 % en la función más de la versión Judson y el 7,69 % de la versión Bausch.

El segundo par habla de una persona que *se ha decepcionado amargamente y se vuelve a espaldas a la vida con una desazón de sí*, que quiere olvidarse de todo y recuperarse en una situación cómoda y sin problemas. El análisis de este par indica más abiertamente que la persona se ha sentido involucrada en una situación problemática y poco confortable. Este par representa solo el 8,69 % en la función más de la versión Judson y el 19,23 % en la función más de la versión Bausch, describiendo, en este último caso, una mayor afectación emocional respecto de la situación experimentada.

En la función por, que indica la situación presente o conducta adecuada para la situación presente, se registra solo un par repetido en ambas versiones: el x0x2. Este par habla de un sujeto que se encuentra en una situación *difícil*, que *está tratando de lograr sus objetivos contra toda resistencia y que necesita ocultar sus intenciones como una precaución complementaria para desarticular la oposición*. Esto indica la percepción de una situación complicada por parte de la persona durante el hecho artístico y la necesidad de ocultar sus intenciones y reacciones, entendiendo, de forma consciente, su situación real de espectador escénico. No se ven diferencias significativas en los porcentajes de este par en ambas versiones: en la versión Judson representa el 6,25 %; en la versión Bausch, el 6,45 %.

Al haber solo una coincidencia en pares, se expresaron también los dos pares más elegidos en cada versión.

En la versión Judson, predominó el par x7x3 (que es igual al x3x7), que habla de una persona que se siente 'obstaculizada en sus deseos' e impedida de 'obtener lo que considera fundamental', y el par x1x6 (aunado al par x6x1 debido a sus similitudes), que indica la necesidad de evitar 'esfuerzos excesivos', de 'enraizarse en la seguridad y apacibilidad de la amistad' y de 'que se lo trate con gentileza y consideración', ambos representados en un 9,37 por ciento.

Esto expresa, después de haber presenciado el hecho escénico, una sensación de vulnerabilidad y un deseo de atravesar esa sensación para restablecerse en una seguridad palpable.

En la versión Bausch, predominó el par x5x2 (que es igual al x2x5), que habla de una persona que 'lucha por mejorar su imagen a los ojos de los demás y así conseguir que éstos acepten y estén de acuerdo con sus necesidades y deseos' y representa el 16,12 por ciento en la función por; y también predominó, en un 9,67 por ciento, el par x3x0, que describe a un sujeto 'impulsivo e irritable' cuyos 'deseos y acciones concomitantes son muy altos', concediendo 'poca importancia a las consecuencias', lo cual lo lleva 'a tensión y conflicto'. Estos pares expresan, en primera instancia, un mayor grado de esfuerzo por parte del espectador de contener las necesidades y deseos reales después de ver el hecho escénico y, en segundo lugar, la imposibilidad de distanciarse de la sensación irritable y conflictiva después de haberlo presenciado. En este caso, se expresa una menor sensación de vulnerabilidad y una mayor impotencia, teniendo más significación el carácter de 'testigo' de cada espectador, de la situación de tensión presenciada en la coreografía.

En la función igual, que indica las características coartadas o conducta inadecuada para la situación presente, se registraron tres pares repetidos en ambas versiones: el =2, que habla de un sujeto cuya 'situación le impide establecerse según su conveniencia, pero cree que debe sacar el mejor provecho posible de todas las cosas como se le presentan'; el =2=0, que habla de quien 'es muy cuidadoso de evitar conflictos abiertos debido a su inadmisibles falta de confianza'; y el =3=0 (aunado al =0=3 por similitud), que habla de un sujeto que 'está preocupado por los obstáculos que enfrenta y sin humor para todo tipo de actividad o petición que se le solicite', 'necesita paz, tranquilidad y evitar todo lo que pueda procurarle mayores problemas', y 'se siente indiferente, cercado y ansioso' y que 'las circunstancias le están forzando a refrenar sus deseos'. Los tres pares representan por igual el 5,71 por ciento en la función por de la versión Judson y el 7,89 por ciento de la función por de la versión Bausch.

Las tres funciones indican que en las dos versiones (en la versión Bausch un poco más marcado) se acentúa la necesidad de los espectadores de refrenar deseos y necesidades en función de mantener las formas y la

cordialidad de acuerdo a la situación real en la que se encuentran. Se deben sentir ‘cercados’ para sacar provecho de la situación y no dejarse llevar por la sensación de conflicto y tensión.

Para entablar mayor comparación, se exponen aquí los primeros pares elegidos en cada versión:

En la versión Judson, el par más elegido fue el =5=6 (que es igual al =6=5), que habla de un sujeto que es ‘egocéntrico y, por lo tanto, fácilmente se siente ofendido’, representando el 11,42 por ciento de la función por.

En la versión Bausch, el par más elegido fue el =2=4 (que es igual al =4=2), que habla de quien ‘juzga que soporta una carga de problemas que es bastante superior a lo que en justicia le corresponde’, pero, sin embargo, ‘permanece firme en sus objetivos y trata de superar sus dificultades comportándose de un modo flexible y acomodaticio’, representando el 10,52 por ciento de la función por.

El análisis de estos primeros puestos puede indicar una mayor afectación en la versión Judson en relación con una sensación de vulnerabilidad y de agravio por parte de cada espectador; y, en la versión Bausch, una sensación de injusticia y maltrato encarnado también, pero con más presencia de impotencia e incapacidad de dar rienda suelta a sus necesidades, de modo que puedan mantenerse, por fuerza de voluntad, acordes al contexto real.

En la función menos, que indica características rechazadas o suprimidas o características saturadas de ansiedad, se registraron tres pares repetidos en ambas versiones. Uno es el -1-6 (que es igual al par -6-1), que presenta a un sujeto con ‘insatisfacción sentimental y falta de aprecio’ que lo han llevado a ‘una gran tensión y a un autocontrol excesivo’ y a sentir ‘que no existe ninguna ligazón afectiva real’; ‘quiere sentirse más seguro y tranquilo’, rompiendo ‘ataduras que ahora considera depresivas y restablecer su propia individualidad’; se siente perturbado debido a que ‘su autocontrol de los sentidos le impide darse con facilidad, pero el aislamiento resultante lo apremia para entregarse y buscar la unión con alguien’. Este par representa el 13,63 por ciento en la versión Judson y el 19,04 por ciento en la versión Bausch. Otro par es el -7-6, que presenta a un sujeto tensionado por ‘restricciones o limitaciones molestas’; que ‘resiste cualquier forma de presión que provenga de los demás e insiste en su independencia como persona’; ‘quiere determinarse sin interferencias, sacar él mismo conclusiones y tomar sus propias decisiones’. Este par representa el 13,63 por ciento en la versión Judson y el 14,28 por ciento en la versión Bausch. El último par es el -4, que presenta a una persona tensionada, agitada y pesimista debido a frustraciones; la existencia de ‘esperanzas irrealizadas le ha llevado a un estado de incertidumbre y aprehensión’; ‘necesita sentirse seguro y evitar cualquier decepción’, temiendo ‘ser preterido o perder posición y prestigio’. Este par representa el 9,09 por ciento en la versión Judson y el 9,52 por ciento en la versión Bausch.

Estos pares muestran el estado físico y emocional que encarnaron mayoritariamente los espectadores de ambas versiones. Se sintieron tensionados, perturbados y atados, ya sea a una situación, a una sensación, a un agravio. La restricción y el deseo de romper con lo que les es impuesto, así como el sentimiento de desazón, resultaron de forma notoria en ambas presentaciones. El temor a perder ‘posición’ o ‘prestigio’ puede estar arraigado al contexto real en el que se encontraban, entendiendo la limitación a expresarse y a accionar como deseaban como una forma de adaptarse a la situación establecida en la experimentación artística. Tanto esto cuanto lo dicho anteriormente están representados en los pares elegidos de forma bastante equitativa en la primera versión y en la segunda. Aunque se registra en general una leve acentuación de lo descrito en la versión Bausch, es el primer par el que muestra una mayor diferenciación: en esta última versión se reconoce un poco más ‘el autocontrol de los sentidos’, es decir, en lo corporal, como resultado de una mayor sensorialidad agravada, como una percepción más encarnada de una situación violenta y conflictiva.

En la función más menos, que indica el problema actual o conducta que resulta de la tensión, se registró un solo par presente en ambas versiones. Este es el +1-6, que expone a un sujeto que desea ‘ser apreciado y respetado’, lo cual busca ‘mediante una relación íntima y apacible de estima mutua’. Este par fue el más elegido en ambos casos, representando el 15,62 por ciento en la versión Judson y el 18,75 por ciento en la versión Bausch.

En el caso de la versión Judson, los siguientes pares más elegidos fueron el +3-7, que indica la ‘lucha contra restricciones y limitaciones’ del espectador y su insistencia ‘en desarrollarse libremente como resultado de sus propios esfuerzos’, representando el 15,62 por ciento; y el par +3-6, que indica que el espectador ‘se deleita en la acción’, que ‘quiere ser respetado y apreciado por sus realizaciones personales’, representando el 12,5 por ciento.

En el caso de la versión Bausch, el siguiente par más elegido es el +7-3, que indica una ‘vitalidad agotada’ en el sujeto, una ‘intolerancia hacia cualquier nueva estimulación o demanda sobre sus recursos’, un ‘sentimiento de impotencia’ que lo somete ‘a agitación y grave angustia’ y la consideración de que ‘ha sido convertido en víctima’, insistiendo con ‘indignación, resentimiento y actitud desafiadora que le permitan seguir su propio camino’. Este par representa el 12,5 por ciento de la función más menos. El tercer par más elegido fue el +7-4, representando el 9,37 por ciento, e indicando en el sujeto una decepción y temor ‘ante la posibilidad de que resulte inútil plantearse nuevos objetivos’, lo cual lo lleva a un ‘estado de ansiedad, a un vacío y a un autodesprecio no admitido’. El rechazo de aceptar todo esto ‘lo lleva a adoptar actitudes obstinadas y desafiadoras’.

La coincidencia del par más elegido en ambas versiones refleja el extracto del deseo primario en los espectadores –y el esperado, en sano juicio de aquellos– al salir de ver las coreografías: un vínculo real con alguien en el cual prevalezca el respeto, la estima y el aprecio y quede por fuera la violencia, el maltrato, el agravio. Aunque sea leve, la diferenciación registra una mayor elección del par en la versión Bausch.

A su vez, en relación con las subsiguientes elecciones de pares, en la versión Judson se ve que predomina la sensación de atadura y el deseo de desprenderse, así como la necesidad de ser respetado y apreciado por ‘realizaciones personales’, que pueden considerarse como una vehemente postura contrapuesta a lo vivenciado en el hecho escénico, así como también un correcto desenvolvimiento en lo que respecta a la experimentación artística del presente proyecto. En cambio, en la versión Bausch, según los siguientes pares elegidos, se registra un predominio del rechazo por parte de los espectadores a una posible nueva estimulación o demanda sobre sus ‘recursos’ (tener que llevar la energía a tolerar la vivencia del hecho escénico); la sensación de agitación e impotencia, acentuando una vez más el carácter de atestiguación de una situación violenta al presenciar la obra coreográfica; la autopercepción de víctima, encarnando también, a través de la capacidad empática, la violencia presenciada; y una aflicción cargada de temor y decepción ante ‘la posibilidad de que resulte inútil plantearse nuevos objetivos’, lo cual puede interpretarse como un miedo a la incapacidad de acción ante una situación similar o al padecimiento propio o de alguien cercano de una circunstancia semejante.

A partir de lo registrado en la consigna “comentarios”

A partir de la consideración de que esta consigna insta a una devolución por parte de los espectadores con una mayor carga intelectual, es decir, a una construcción más consciente de lo que quisieron expresar verbalmente acerca del hecho escénico, se determinaron los dos parámetros utilizados para realizar una medición en función de las respuestas: una devolución consciente que se basó en la apreciación de elementos escénicos, de la interpretación y en la propuesta experimental; y una devolución consciente que se basó en la afectación sensorial y/o emocional originada en la vivencia del hecho escénico.

En términos generales, predominó la apreciación escénica e interpretativa: de los espectadores que presenciaron las dos versiones (16), la mitad se refirió a estas cuestiones en ambos comentarios; es decir, la expresión verbal registró que la atención de los espectadores fue puesta en estos elementos, independientemente de la perspectiva compositiva utilizada en las coreografías.

De la misma forma, 5 de estos espectadores manifestaron su afectación emocional o sensorial también en las dos versiones. Por lo tanto, 13 espectadores mantuvieron el mismo criterio. Solo 2 de los 16 mostraron modificaciones en sus comentarios, pero no alteraron en grandes rasgos el registro, ya que, mientras uno de ellos cambió el contenido de su segundo comentario para un sentido, el otro espectador lo cambió en sentido contrario. Solo 1 espectador de los 16 no completó la consigna “comentarios” en la segunda versión (manifestó una atención puesta en los elementos escénicos y en la interpretación en la primera presentación coreográfica).

Al realizar una comparación contemplando la totalidad de espectadores de una versión y de la otra, también se manifiesta una mayor atención a los elementos escénicos, a la interpretación y al carácter experimental de la propuesta artística. En la versión Judson, 11 de los 18 espectadores mostraron esta tendencia al expresarse (61,11 por ciento). En la versión Bausch, la diferencia fue más leve: 2 de los 23 espectadores no completaron la consigna; de los 21 restantes, se registraron también 11 espectadores que se expresaron de esta forma (47,82 por ciento) y 10 espectadores que expresaron mayor relevancia a la cuestión emocional y sensorial (43,47 por ciento).

A partir de lo registrado en las consignas ‘sensación/emoción actual’ y ‘palabras sueltas’

Al contrario de lo expuesto acerca de la consigna anterior, estas dos consignas fueron aunadas para realizar una medición a partir de que aquéllas promueven una devolución verbal en sus respuestas que, si bien requieren del intelecto y de una evaluación reflexiva, suscitan apreciaciones más espontáneas, indeliberadas e intuitivas. Los criterios de medición surgieron a partir de estudiar los tipos de respuestas y descubrir similitudes y afinidades conceptuales que emergían entre éstas. Surgieron así los criterios que hacen referencia al miedo, al enojo, a la impotencia, a estados psicofísicos propios de momentos de tensión o peligro, etc.

Se ha expuesto la cantidad de palabras o conceptos registrados en las respuestas, así como también se ha diferenciado y enumerado cada una de estas palabras o frases. Sin embargo, teniendo en cuenta que un espectador puede explayarse más que otro, es decir, recurrir a más expresiones verbales, se consideró una medición más apropiada el estudiar en cuántos espectadores se manifestaron los mencionados criterios. La comparación entre la versión Judson y la versión Bausch, en este caso, resultó de las respuestas brindadas por los 16 espectadores que vieron ambas versiones.

Palabras o conceptos que refieren “al miedo”, “a la impotencia” y “al enojo” se encuentran presentes en más espectadores de la versión Bausch que de la versión Judson (9 espectadores contra 8; 8 contra 4; y 8 contra 5, respectivamente).

Palabras o conceptos que refieren “a la angustia”, “al contexto escénico o elementos escénicos”, “a la temática”, “al reconocimiento de la temática como algo real, actual”, “al rechazo” y “a la afectación emocional” se encuentran presentes en más espectadores de la versión Judson que de la versión Bausch (6 contra 5; 5 contra 1; 13 contra 12; 8 contra 6; 5 contra ninguno; y 4 contra 2, respectivamente).

Palabras o conceptos que refieren a “estados psicofísicos propios de situaciones con estímulos de peligro” se presentan, por igual, en 6 espectadores de la versión Judson y en 6 espectadores de la versión Bausch.

Considerando la limitación del número de espectadores de ambas versiones y que en la mayoría de los criterios la diferencia es leve, se puede apreciar lo siguiente: aunque la manifestación de expresiones acerca de los estados psicofísicos propios de situaciones peligrosas se presentó de igual manera en ambas versiones, confiriendo a los elementos escénicos elegidos un importante reconocimiento en la suscitación de aquellos estados, los espectadores de la versión Bausch, al manifestar más expresiones referidas al miedo, la impotencia y el enojo, presentaron sensaciones que corresponden de forma más elevada a la implicación sensorial y empática respecto de una situación de peligro, riesgo o alarma, lo cual asigna una mayor relevancia al hecho de ser “testigos reales”, por haber presenciado y vivenciado una situación de esas características.

En cambio, los espectadores de la versión Judson presentaron sensaciones que, si bien advierten también un estado de tensión, temor y afectación general, indican más abiertamente una perspectiva un poco más “distantiada” de la vivencia, de la atestiguación corporal, ya que los criterios que predominan denotan una mirada más reflexiva, de mayor advertencia respecto del tema tratado, de más observación respecto a cómo se lo llevó a escena, de su relación con la realidad social y de un rechazo y una angustia propios de una conciencia activa sobre dicha realidad.

A partir de lo registrado en el análisis grafológico

El carácter cuantitativo de lo analizado en materia de grafología (respecto de lo escrito por los 16 espectadores que vieron las dos versiones coreográficas) dio un resultado a favor de la versión Bausch.

Los criterios utilizados fueron: “separación entre palabras”, “espacio en blanco dentro de las palabras”, “descenso/sinuosidad/irregularidad en la línea de escritura”, “desigualdad del trazo”, “temblor en el trazo”, “carga de tinta/mayor presión en el trazo”, “tachaduras/correcciones en el trazo”, “aumento del margen derecho” y “firmas con aumento de rúbricas/trazo anguloso, tembloroso, retraído hacia la izquierda/más ‘encerradas’”. De éstos, 2 criterios indicaron mayor afección emocional en la versión Judson; 1 de los criterios presentó una igualdad entre las dos versiones; y 6 de los criterios empleados presentaron mayor afección en la versión Bausch.

Dentro de estos últimos se encuentra el criterio referido a las firmas de los espectadores, que no solo representa un parámetro de valiosa consideración por manifestar rasgos de identificación personal y cuyas características gráficas refieren a circunstancias muy íntimas de la situación del individuo, sino también por la diferencia cuantitativa registrada en el presente análisis: de los 16 espectadores, 12 manifestaron en sus firmas de la versión Bausch más rasgos propios de afección emocional correspondiente a una situación de peligro, de alerta; y solo 2 espectadores manifestaron mayores rasgos en las firmas efectuadas en la versión Judson (2 de ellos no mostraron diferencias significativas entre la primera y la segunda firma para ser tenidas en cuenta en este criterio de medición).

Particularidades de determinados espectadores que se tuvieron en cuenta:

- **2 espectadores (n.º 7 y n.º 10) mantenían una relación parental con la intérprete.**

Espectador n.º 7: en la primera versión mantuvo la misma cantidad de focos de ansiedad después de ver la coreografía; en la consigna *sensación/emoción actual* escribió “conmoción emocional” y en la consigna *comentarios* escribió “muy buena actuación de los bailarines. Muy buena la música”, manteniendo un discurso sobre la experiencia descriptivo, neutro y de no involucramiento emocional. En *palabras sueltas* sí escribió la palabra “dolor”, además de “violencia” e “injusticia”.

En la segunda versión, los focos de ansiedad aumentaron considerablemente (de 2 a 7); en *sensación/emoción actual* describió “bronca, impotencia y ganas de matar al agresor”; en *comentarios* mantuvo el mismo tipo de discurso, escribiendo “buena actuación de los intérpretes”; y en *palabras sueltas* no escribió ninguna “sensación”, pero sí mantuvo conceptos como “injusticia” y “agresividad”.

Espectador n.º 10: en la primera versión bajó la cantidad de focos de ansiedad (de 1 a 0) después de ver la coreografía. En la consigna *sensación/emoción actual* escribió solo “exaltado”, pero en *palabras sueltas* escribió “violencia, impotencia, enojo” y, en *comentarios*, escribió “dan ganas de golpear al golpeador asesino”, mostrando involucramiento emocional.

En la segunda versión, en *comentarios*, sí mostró más neutralidad, escribiendo “muy bien representado” y, en *palabras sueltas*, mantuvo “violencia, impotencia”, eliminando “enojo”. Sin embargo, en *sensación/emoción actual* manifestó “ira” y los focos de ansiedad resultantes del Test de Lüscher aumentaron significativamente de 2 a 7 después de ver la coreografía.

Respecto del análisis grafológico, según la cantidad de criterios empleados, se registró que los dos espectadores presentaron una mayor afección en la versión Judson. Sin embargo, en el criterio referido a las firmas hológrafas —entendiéndolo con una relevancia especial debido a su carácter identificadorio y a que conlleva un componente inconsciente de expresión íntima del individuo que escribe— se registró que las firmas que los dos espectadores efectuaron en la versión Bausch disponían de una mayor implicación emocional (aun habiendo registrado en la firma del espectador n.º 7 de la versión Judson una tendencia hacia el margen

izquierdo, indicando una actitud defensiva, una búsqueda de prudencia y contención, y una sensación de temor o inseguridad).

Se puede indicar así, de modo conciso, cómo se manifestó la fuerza del impacto de “la primera vez”: el resto de los criterios grafológicos e, incluso, el contenido de lo expresado en las consignas dadas demostraron más asertivamente lo padecido por parte de ellos en la primera versión. Pasado el tiempo, conociendo lo que ya habían vivenciado y reconociendo la importancia que significaba para el proyecto propuesto presenciar la segunda parte, debieron predisponerse, con voluntad premeditada, a enfrentar nuevamente una situación similar. Es por eso que las firmas de la versión Bausch, contrarrestando el resto de los criterios de análisis, denotaron, como se ha mencionado previamente, una necesidad de “robustecer” la personalidad, de encontrar mayor “apoyo” para enfrentar la situación. De esta forma, se puede concluir también que parte de la disminución de afección que se registró en la versión Bausch en el resto de los criterios grafológicos indicaría el deseo de los dos espectadores de no exponerse emocionalmente y la necesidad de un mejor “manejo” de lo padecido en el hecho escénico y de una expresión más discreta y moderada, teniendo mayor consideración, en esta segunda instancia de la experimentación, del carácter ficcional de lo vivenciado.

• **3 espectadores (n.º 3, n.º 20 y n.º 24) son profesionales de la danza.**

Espectador n.º 3: estuvo presente en ambas versiones coreográficas. En la primera, mostró un leve aumento de focos de ansiedad después de ver la coreografía (de 0 a 1); en *sensación/emoción actual* escribió “tensión”; en *palabras sueltas* colocó “dolor, miedo, tensión, estar pendiente” y, en *comentarios*, escribió “logradísimo”.

En la segunda versión, los focos de ansiedad se mantuvieron igual (de 2 a 2); en *sensación/emoción actual* escribió “cíclico, miedo”; en *palabras sueltas*, “impotencia”; y en *comentarios*, “muy lograda la canalización de la emotividad”.

Espectador n.º 20: estuvo presente solo en la segunda versión (Bausch). Los focos de ansiedad se mantuvieron igual (de 3 a 3); en *sensación/emoción actual* describió “impresión, indignación”; en *palabras sueltas*, “violencia, injusticia, abuso, psicópatas, relaciones enfermizas, mentiras, víctima”; y en *comentarios*, escribió “sé que existen cosas así en todos lados. La visibilización permite trabajar en la concientización”.

Espectador n.º 24: estuvo presente solo en la segunda versión (Bausch). Los focos de ansiedad aumentaron levemente después de ver la coreografía (de 2 a 3). En *sensación/emoción actual* escribió “sorprendida”; en *palabras sueltas*, “fuerte, conmovida, sorprendida, oscuro, desesperación”; y en *comentarios* describió “muy real”.

A partir de las respuestas obtenidas y de las correspondientes observaciones e interpretaciones llevadas a cabo, se ha logrado elaborar una serie de reflexiones en relación con lo propuesto y desarrollado en el presente trabajo.

En primera instancia, habiendo expuesto las principales características y mecanismos de la emoción primaria abordada, se consolidan las decisiones que tuvieron que ver con la identificación y replicación de circunstancias que favorecieran el contexto general escénico, en el cual el espectador pudiera alcanzar la emocionalidad buscada, llevadas a cabo en las presentaciones de las versiones coreográficas:

- Como estructuración cimental, resultó favorable disponer la escenificación a través de la relación tradicional “espectador-obra” (apartando la posibilidad de una participación de tipo inmersiva y desestimando la utilización de dispositivos escénicos de “alta espectacularidad”). Esto predispuso al espectador a un involucramiento emocional prolongado en la totalidad de la presentación, sosteniendo su atención, percepción y disposición sensorial, y contrarrestando, como requerimiento fundamental de esta propuesta, la conciencia de no estar en presencia de un peligro o daño real. En relación directa con esta estructuración, las decisiones tomadas para dar forma a la atmósfera de temor demostraron ser de vital importancia.

- En primer lugar, fue clave la utilización de los recursos lumínicos. El horario nocturno de citación permitió aprovechar la falta de luz natural y acrecentar la ambientación sombría y lúgubre. La prescindencia de artefactos de iluminación en el ingreso y egreso de los espectadores al espacio escénico, así como la aplicación de una sola fuente de luz en los momentos propios de presentación coreográfica (con dirección nadiral, ubicación esquinada –entre frontal y lateral– y sin bordes definidos del haz de luz), permitió la creación de un juego de sombras general entre los cuerpos y el fondo de escena, y dio mayor dimensión a siluetas, movimientos y gestos.
- En segundo lugar, el empleo de locaciones subterráneas, que intensificó la oscuridad ambiental, produjo una rápida disminución de la temperatura y promovió el efecto de encierro y hermetismo.
- En tercer lugar, el uso de una banda sonora proporcionó una clara incitación a la tensión y al estado de alerta y nerviosismo en los espectadores.

Por tanto, se considera que la elección de la relación tradicional “espectador-obra” fue una medida favorable para la presente exploración práctica. Ciertamente es que los espectadores llevaron la atención a aspectos escénicos; no obstante, se arriba a esta reflexión ya que, al no establecer una puesta en escena basada en estímulos más directos e “intrusivos”, se dio lugar a un involucramiento emocional más palpable en lo que refiere al factor psicológico e imaginativo.

- Por otro lado, se ratificó el impacto de la temática en la que estaba implicada la trama dramática de la escena, que ponía el foco en la violencia de género. Como se ha mencionado, la trama puntual utilizada se eligió en función de uno de los cuentos con mayor trascendencia de Mariana Enríquez. Dicha trama funcionó de modo efectivo como manifestación de una “presión fóbica social”, es decir, de un miedo común a todos, considerando el contexto actual. En relación con esto, se dispuso también la aplicación del “momento gore, de impacto e impresión emocional” para implicar una materialidad física, visible y palpable del miedo colectivo formulado en la temática elegida. Es por esto que la escenificación de una situación de violencia de género, con contextualización cotidiana y doméstica y desenlace fatal, concretó la estructura representacional más idónea que se buscaba en la experimentación, ya que favoreció la identificación de los espectadores y el despertar de una empatía emocional en ellos. Esto activó sensaciones de temor, considerando la posibilidad de sufrir o padecer algo similar en la realidad.
- De las particularidades de los espectadores expuestas previamente, lo referido a aquellos que mantenían una relación parental con la intérprete resulta muy sugestivo. Pudo evidenciarse, de forma más asertiva, la potencia que tienen las características de las presentaciones llevadas a cabo para propiciar asociaciones psicológicas, recuerdos e imaginación, por las cuales se alcanza una mayor sensación de miedo. La potencia acrecentada, en este caso, se sustentó en el hecho de que lo que estaban presenciando estos espectadores les ofrecía (más que a cualquier otro) un acceso más directo y lineal a aquellas asociaciones psicológicas: lo que estaban percibiendo sensorialmente conllevaba una asociación más vívida, ya que en la escena veían, escuchaban y sentían a su propia hija sufriendo una situación de horror.

Por otra parte, lo expuesto en relación con los espectadores que eran profesionales de la danza se presenta como otra de las infinitas variables que inciden en la situación personal de los espectadores. A partir de este caso, se puede apreciar cómo el conocimiento y la competencia en determinadas áreas puede influir en sus perspectivas para encarar la obra artística, desde una óptica más técnica y objetiva.

Esta relación parental y este empleo del “ojo clínico”, como factores concretos, son un ejemplo de todas las características que pueden influir en la predisposición y disposición –inconscientes y/o voluntarias– de los espectadores al momento de participar de una obra escénica y al estado sensorial y emocional que puedan alcanzar a partir de ésta. Incluso en estos casos particulares –contrapuestos– de aproximación al hecho escénico, se reafirmó la facultad de las decisiones constitutivas de las obras escénicas presentadas para favorecer las asociaciones psicológicas que promovieron la generación de dicho estado.

En vistas de exponer la conclusión referida a la hipótesis inicial de este trabajo, a partir de la cual se direccionó la exploración práctica enfocada en los aspectos coreográficos, se sugiere lo siguiente:

Primeramente, considerando que en ambas versiones coreográficas presentadas se aplicó por igual la facultad dramaturgica propia de la coreografía, la potencia comunicacional inherente a la presencia del cuerpo en escena y el contexto escénico entendido aquí como más favorable, se evidenció, sin duda, una generación de la emocionalidad buscada tanto en la versión Judson como en la versión Bausch. Las inclinaciones de las respuestas de los espectadores (a través de los tests) fueron, en muchos parámetros de medición, parejas para ambas perspectivas. Las diferencias entre los resultados de una y otra versión se presentaron de forma sutil en muchos casos y, como se mencionó, un impacto general inherente a lo novedoso de la propuesta se hizo notorio en la versión Judson, por haber sido la primera. No obstante, se podría exponer, como reflexión general resultante de la presente exploración, una prevalencia de la versión Bausch en cuanto a lo suscitado sensorial y emocionalmente en los espectadores. Además de cuestiones cuantitativas del análisis efectuado, la cualidad de las sensaciones y de la emocionalidad de los espectadores de la versión Bausch presentaría esta perspectiva como la más funcional para el objetivo planteado. Dicha versión arrojó resultados que, de forma más tangible, refieren a una reacción sensorial elevada, a una acentuación de la necesidad de autocontrol de los sentidos, a una preponderancia de implicación vivencial del hecho, no solo desde una percepción de vulnerabilidad propia, sino de atestiguación. En pocas palabras, se observó un incremento del enojo, la impotencia y el estado de nerviosismo, alerta y tensión.

Por tanto, se podría indicar, mediante esta primera exploración realizada, que el empleo de rasgos compositivos propios de la aquí llamada “tendencia Bausch” (conceptualizados esencialmente en base a la búsqueda de movimiento genuino respecto del contenido a expresar –búsqueda puesta en juego desde el mínimo componente creativo, desde la motivación intencional de los gestos expresivos, desde la virtud teatral de todos los componentes de la obra, desde la espesura de los signos y los artificios sensuales de la escena–) permitió vislumbrar una mayor generación de la emocionalidad del miedo en los espectadores.

Independientemente de que siempre exista una significación consustancial a toda corporalidad presente en escena, el propósito constructivo, afirmativo, en función de lo que se busca comunicar –que se le infiere a la creación de movimiento en la perspectiva compositiva Bausch– es lo que determina la reflexión final. En lo referido a la composición coreográfica presente en dicha versión, la atención puesta en lo real del cuerpo, de la energía y del involucramiento de quien habita los movimientos en escena favoreció el surgimiento de un movimiento y de una gestualidad más genuinos respecto de la corporalidad instintiva y natural de la expresión humana, acrecentando una similitud con la realidad. Así, se intuye una acentuación del carácter testimonial de los espectadores, una ampliación de su empatía emocional, una mayor estimulación sensorial y una corporalidad vívida semejante al estado propio de una situación de peligro o daño. Son potenciadas, de este modo, las asociaciones psicológicas, de recuerdo y/o imaginación, las cuales pudieron generar, de modo más funcional, la emocionalidad del miedo, contrarrestando la certeza y convicción de saberse a salvo de cualquier situación de riesgo, agravio o amenaza.

Por último, teniendo en cuenta la prevalencia exploratoria de este trabajo y siendo éste una primera instancia de aproximación al tema abordado, se arribó a una serie de cuestionamientos que pueden resultar útiles al momento de encarar posteriores investigaciones. Estos cuestionamientos contemplan la posibilidad de que resulte provechoso: (a) asentar el método de investigación en una perspectiva particular, cuantitativa o cualitativa; (b) incrementar el número de sujetos que participen en la exploración; (c) realizar entrevistas de mayor profundidad a los espectadores; (d) aplicar análisis detallados de las respuestas corporales del público presentes en registros audiovisuales; (e) examinar otras temáticas para abordar la trama; (f) contraponer la relación tradicional “obra-espectador” a una presentación escénica con estímulos más “inmersivos”; (g) estudiar los posibles efectos de las versiones coreográficas en diferentes grupos de espectadores, entre otras.

Contribución de autoría:

Cecilia Mariana Cavallero es responsable de la redacción, revisión y versión final del artículo.

Potenciales conflictos de interés:

Ninguno.

Financiamiento:

Autofinanciado.

Referencias

Dombrowski, G. (2016). The Untold [Álbum]. Seccession Studios.

Hernández Sampieri, R., Fernández Collado, C., & Baptista Lucio, P. (2014). Metodología de la investigación (6.^a ed.). McGraw-Hill Education.